Deutsch

Studien zur deutschen Ballade der Gegenwart

Inaugural-Dissertation

zur
Erlangung der Doktorwürde
genehmigt
von der philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

von
Hildegard Hell
aus Herne (Westf.)

1937

Druck: Lengericher Handelsdruckerei, Lengerich i. Westf.

Berichterstatter:

Professor Dr. K. J. Obenauer
Professor Dr. H. Naumann

Inhalt.

Einleitung

Wenn in der vorliegenden Arbeit die deutsche Ballade der Gegenwart zum Gegenstand der Betrachtung gewählt wird, so geschieht es aus der Ueberzeugung heraus, daß Wissenschaft, zumal die Wissenschaft vom deutschen Schrifttum, sich nicht nur mit Gewordenem, Ausgereiftem, schon klar umgrenzten Gestaltungsstufen befassen sollte, sondern daß sie sich auch dem in ihrer eigenen Gegenwart Werdenden zuwenden darf. Sie steht dienend im Volk und muß eine ihrer Aufgaben darin erblicken, ihrerseits Volk und lebenden Dichter einander nahe zu bringen, indem sie Wege zum tieferen Verständnis der Gegenwartsdichtung bahnt. Jedes dichterische Kunstwerk ist ja zudem, so wie es aus der Hand seines Schöpfers entlassen wird, ein in sich vollendetes Gebilde, das zu betrachten und über das Deutung suchend etwas auszusagen wohl angängig ist.

Daß das Leben unserer Ballade nicht im Epigonentum der Jahrhundertwende [1]) untergegangen ist, sondern im Gegenteil seither eine Erneuerung erfahren hat, davon legen Zeugnis ab die Namen ihrer nun schon altbekannten Meister, sowie die Tatsache, daß sich ihnen solche der jüngeren Generation — etwa Fritz Walther Bischoff, Hans Friedrich Blunck, Ziska Luise Dresler-Schember — vielversprechend an die Seite stellen. Zudem sind in den letzten Jahren einige Balladensammlungen erschienen, z. B. die „Balladen der Zeit", 1935, und die „Niederdeutschen Balladen", 1936, in denen mancher weniger bekannte Balladendichter der Gegenwart mit beachtenswerten Leistungen zu Wort kommt.

Ebenso scheint das wissenschaftliche Interesse rege zu sein. Wir verweisen auf die im Anhang nachgewiesene Literatur. Die meisten der jüngeren Arbeiten befassen sich, ganz gleich, welche Gesichtspunkte im besonderen bestimmend sind, mit der älteren Kunstballade, abgesehen von solchen, die dem Werk eines einzelnen zeitgenössischen Dichters gewidmet sind. Auch Wolfgang Kayser in seiner 1936 erschienenen „Geschichte der deutschen Ballade" äußert sich in einem kurzen Kapitel nur sehr allgemein

---

1) Vgl. dazu Münchhausen, a. a. O. 4 u. Neuer dtsch. Balladenschatz, a. a. O.

(„a. a. O." bezieht sich immer auf die Angaben im Literaturverzeichnis; die Zahlen 1, 2 usw. entsprechen der Reihenfolge, in welcher dort mehrere Werke von einem Verfasser aufgeführt sind.)

über die Ballade unserer Zeit. Außer in einem Aufsatz Martin Rockenbachs „Von der Ballade der Gegenwart", Orplid 1928/29, ist, soweit wir feststellen konnten, diese trotz ihres kräftigen Wiederauflebens noch nicht zum ausschließlichen Betrachtungsgegenstand einer Arbeit gemacht worden.

„Zeitspannen des Schrifttums lassen sich nicht trennen wie Oel und Wasser im Glase, sondern nur aufs Ungefähr wie die Jahreszeiten"[1]. So ist auch hier, wenn wir „Gegenwart" sagen, nicht nur das unbedingt Neue, Heutige, das Schaffen der jüngsten Zeit gemeint. Wie Münchhausen darauf hinweist, daß „mitten im Expressionismus" Rainer Maria Rilke sein Werk schuf, das durch Gläubigkeit und Innerlichkeit seine Deutschheit beweise, so erkennen wir an, daß, umgeben von einer marktschreierischen Verfallsliteratur, die uns unter anderm auch mit Dirnen- und Verbrecher-„Balladen" bedachte, unbekümmert um die Zeitmode, große Dichter uns echte, volkhafte Balladen schenkten. Wir nennen die Namen: Agnes Miegel, Lulu von Strauß und Torney, Börries von Münchhausen. Sie und mit ihnen auch andere ihrer Altersstufe gehören ihrem ganzen Wesensgepräge nach zu uns. Zudem teilen sie auch das Erleben des Umbruchs und Aufbruchs unserer Tage mit uns. Wenn wir so hinter ihren ersten Veröffentlichungen, also um 1900[2], die Grenze nach der Vergangenheit hin ziehen, so nicht nur deshalb, weil eine Dichtung für uns wegen ihres arteigenen Gehaltes noch Gegenwart hat, — dann müßten wir das Balladenwerk etwa der Droste-Hülshoff, Mörikes oder zum Teil auch der Klassiker, heranziehen — sondern auch, weil ihr Dichter uns noch Gegenwart ist oder, wenn er früh verstarb, wie Hermann Löns, es doch sein könnte. Wichtiger noch ist, daß sich in ihren Balladen, der alten Ueberlieferung der Gattung gegenüber, manches Neue ankündigt, das zu begreifen und voll zu werten unsere Gegenwart erst die völkischen Voraussetzungen schuf.

Wenn ferner der Blick hier auf die deutsche Ballade gerichtet wird, so ist damit einmal gemeint, daß wegen der Fülle des aus der eigenen deutschen Dichtung gespendeten Stoffes im Rahmen dieser Arbeit nicht auch die zeitgenössische Ballade anderer Völker berücksichtigt werden soll, so aufschlußreich das sicherlich für die Frage der geistesgeschichtlichen Beziehungen wäre. Außerdem soll mit der Betonung des Wortes deutsch gesagt sein, daß ausgeschlossen sind die Erzeugnisse jüdischer Schriftsteller, wie z. B. Rudolf Leonhards oder Leo Sternbergs[3] sowie „Balladen" deutschstämmiger Verfasser, die den Stem-

---

[1]) Münchhausen, a. a. O. 4, S. 98.

[2]) Von B. v. Münchhausen z. B. erschienen „Gedichte" 1897, „Balladen" 1901, von A. Miegel „Gedichte" 1901, „Ball. u. Lieder" 1907, von L. v. Strauß u. T. „Balladen u. Lieder" 1902.

[3]) Zu R. Leonhard u. L. Sternberg biogr. Angaben in Wininger, Jüd. Nationalbiographie.

pel des Verfalls tragen, etwa die Bertold Brechts, Frank Wedekinds [1]) und anderer. Diese, da sie wurzellos geworden, jene, da sie es sind, können dem Deutschtum nicht zugerechnet werden.

Wenn diese Arbeit sich mit der B a l l a d e befaßt, so stützt sie sich, was die Entwicklungsgeschichte der Gattung, besonders ihres deutschen Zweiges und die Herkunft des Namens anbetrifft, auf die Ergebnisse früherer Forschungen [2]). Besonders hingewiesen sei hier nur auf die „Geschichte der deutschen Ballade" von Wolfgang Kayser, der unsere Kunstballade, wenn auch von der englisch-schottischen und skandinavischen Volksdichtung her beeinflußt, letztlich in der deutschen Volksballade und im Volkslied verwurzelt sieht. Der gleiche Gesichtspunkt ist auch in den folgenden Ausführungen beobachtet, wenn die Verbindungslinien gezogen werden von der alten deutschen Volksdichtung zur Gegenwartsballade.

Schwieriger als ihren Entwicklungsgang zu erhellen, ist es, das W e s e n d i e s e r D i c h t u n g zu bestimmen. Manche der dahin zielenden Arbeiten versucht, zunächst den Unterschied zwischen Ballade und Romanze zu zeigen [3]), ohne jedoch zu einer endgültigen Klärung zu kommen. Ferner hat Goethes Wort über die drei Grundarten der Poesie, deren sich der Balladendichter bediene, um seinen Gegenstand ans Tageslicht zu fördern [4]), bis in die jüngste Zeit zu Erwägungen angeregt über das Verhältnis des Epischen, Lyrischen und Dramatischen in der Ballade [5]). Auch hier läßt sich, wie sich am Beispiel der für unsere Betrachtung ausgewählten Balladen später zeigen wird, keine ein für allemal gültige Regel aufstellen. Allerdings muß die Grenzlinie gezogen werden zum lyrischen Gedicht, zur rein dramatischen Gestaltung eines Stoffes, sowie zum epischen Gedicht oder gar zur Prosaepik. Diese Abgrenzung läßt z. B. die vom germanistischen Seminar der Universität Berlin herausgegebene Balladensammlung [6]) erkennen. Es bedeutet dagegen

---

[1]) Fr. Wedekind, „Brigitte B.", „Der Tantenmörder" in „Lieder aus dem Rinnstein." Beide Gedichte werden von H. Benzmann (a. a. O. 2, S. 110/111) als parodische Verbrecher- und Dirnenballaden bezeichnet.

[2]) Vgl. die angegebene Literatur.

[3]) Vgl. z. B. die Arbeiten von P. Holzhausen, Benzmann, a. a. O 1, S. XV ff., Ernst Weber, a. a. O. S. 32.

[4]) Goethe, a. a. O. 2, S. 223 ff.

[5]) Vgl. dazu den Aufsatz v. L. Chevalier, a. a. O. S. 11 ff., ferner d. Ausführg. v. P. Heinze u. R. Goette, a. a. O. S. 306 ff.; A. Goerth, a. a. O. S. 388; Gg. W. F. Hegel, a. a. O. S. 393; W. v. Scholz, „Ball. u. Drama", a. a. O. 1, S. 31; Albr. Schaeffer, a. a. O. 1, S. 126; Fr. Th. Vischer, a. a. O. S. 187; Fr. Gundolf, a. a. O. S. 504 ff.; W. Holland „L. Uhland" a. a. O. S. 58 ff.; P. Holzhausen, a. a. O. S. 331; F. Dahn, a. a. O. „Ueber d. Bau d. Ball."; H. Benzmann, a. a. O. 1, Einleitg.; B. v. Münchhausen, a. a. O. 2, S. 14.

[6]) „Sammlg. dtsch. Ball. v. Bürger bis Münchhausen", 1935.

eine Nichtachtung aller Eigenart der Gattungen, wenn z. B. von einer Novelle gesagt wird, sie sei „eine tragisch getönte Ballade" . . ., wie es im Vorwort Ferdinand Denks zu Friedrich Demls „Faltbootfahrer" geschieht.

Die jüngere Balladenforschung ist bemüht, immer mehr zu dem in Stoff, Gehalt und Form sich bezeugenden Wesenskern der Ballade vorzustoßen. Wie weit auch darin die Meinungen von einander abweichen können, zeigen Abhandlungen mit so gegensätzlicher Grundhaltung, wie B. v. Münchhausens „Meisterballaden", die „Fröhliche Woche mit Freunden" und Hans Bestians „Balladendichtung und Weltgefühl". Münchhausen nennt die Kunstballade eine „königliche Dichtung", er sieht ihr Wesen in einer „scharf gekennzeichneten Behandlung und in einer Handlung, deren Endglied in sittlich-ursächlichem Zusammenhange mit dem Anfangsglied steht" [1]). Eine seelisch vertiefte Ballade, heißt es weiter, müsse „auch Handlung und eine Weltanschauungsballade Handlung und seelische Vertiefung enthalten" [2]). Die Handlung der besten Balladen zeige zwei Vorgänge, den sinnlich-wirklichen „Unteren Vorgang" und den „Oberen Vorgang", der ihr den „seelischen Feingehalt" gebe. Nach Bestian dagegen entwächst die Ballade dem „schlichten Volk der mittleren Klasse" (S. 25), das „ohne Eigencharakter der Aktivität, überall aufs engste begrenzt" sei (S. 32). Es fehle dieser Dichtung „echt heroischer Geist und Sinn für hochgemute Heldengröße" (S. 45). Als Kunstschöpfung habe sie „niedrige, volksmäßige Formen" angenommen (S. 67). Zwischen diesen beiden Polen liegen eine Reihe anderer Versuche, die Vielgestaltigkeit balladischen Wesens unter große Gesichtspunkte zu ordnen. Wolfgang Kayser teilt die Gattung in die verschiedenen Unterarten ein, die Ideenballade, die historische Ballade usw. Benzmann unterscheidet die Gruppen der heroisch-tragischen, der pantheistisch-mystischen, der tragisch-psychologischen und der sozialen Ballade; Bathge und Kämpchen stellen den Typus der numinosen Ballade heraus, wobei Kämpchen unterteilt in religiöse, totenmagische und naturmagische Balladen. Wir müssen es dabei bewenden lassen, an dieser Stelle nur auf die bedeutendsten Theorien hingewiesen zu haben. Eine Auseinandersetzung mit ihnen soll erfolgen, wenn wir sie an Hand von Beispielen aus der Balladendichtung der Gegenwart auf ihre Stichhaltigkeit hin prüfen können. Einige fast überall betonte G r u n d z ü g e jedoch lassen sich als allgemein verbindlich schon hier nennen, auf die zu verzichten nicht möglich ist, wenn anders ein Gedicht als Ballade gewertet werden soll.

---

1) Münchhausen, a. a. O. 3, S. 23.
2) Münchhausen, a. a. O. 3, S. 26.

Der Stoff:

Die Ballade ist Darstellung einer Handlung, welche die Begegnung, möglichst den Zusammenprall zweier Mächte oder Willen enthält. Der Mensch steht dabei im Mittelpunkt der balladischen Handlung.

Der Gehalt:

Alle echten Balladen enthalten ein irrationales Moment. Es äußert sich als das geheimnisvolle Außer- oder Uebermenschliche, entweder als sinnvolle, geahnte Führung über dem Menschenleben oder als sinnlos unergründliche Zerstörung. Es stellt sich dar als irrationale, dem Menschen innewohnende Seelenkraft, dämonisch-triebhaft und vernichtend oder außergewöhnlich im Kämpferisch-Willenhaften, aufbauend, lebensbejahend.

Die innere Form:

Die Ballade zeigt ein fein ausgewogenes oder grell disharmonisches Verhältnis der sich gegenüberstehenden Kräfte, je nachdem, ob ihr Gehalt und ihre Lösung aufbauend und lebenfördernd oder dämonisch-vernichtend ist. In Entsprechung zum Gehaltlichen steht der Anteil der „drei Grundarten der Poesie", die Wahl der Bilder, der Gestalten, der symbolischen Handlungen und Zeichen, die Dynamik der Sprache, der Rhythmus.

Die äußere Form:

Für die Sprache der hochdeutschen Ballade gilt das von Münchhausen geforderte Schmuckhaft-Bewußte, für die Dialekt-Ballade — wie sich noch zeigen wird — Schlichtheit, aber Treffsicherheit. Neben der strophisch geordneten Ballade mit Endreim und zum Teil Kehrreim steht heute vielfach die mit fortlaufenden Reimpaaren und solche mit freien Rhythmen. Doch gehören letztere wohl meist schon einem andern Gebiete an.

Wurde vorher die Grenzlinie betont zu den reinen Formen des Epischen, Lyrischen und Dramatischen, so bleibt jetzt noch übrig, die Ballade gegen mehr oder weniger verwandte Gruppen der Versdichtung abzuheben. Auch dies wird ausführlicher erst am geeigneten Beispiel möglich sein. Grundsätzliches kann hier jedoch schon gesagt werden. Es läßt sich zwar kein ganz scharfer Trennungsstrich ziehen. Das hieße, dem mit der Fülle der Formen und Inhalte schöpferisch frei schaltenden Leben der Dichtung verständnislos gegenüberstehen. Uebergangsgebiete wird man immer gelten lassen müssen.

Nehmen wir einige der neueren und bestbekannten Balladensammlungen vor, so zeigt sich, daß in ihnen diese geforderten Grenzen zu

wenig beachtet werden. Benzmann geht in seiner Sammlung absichtlich, um Vergleichsmöglichkeiten zu schaffen, über die Ballade nicht nur im engeren, sondern im weitesten Sinne hinaus, indem er etwa Mythen, Legenden, Fabeln, Schwänke, Teile aus Epen und Dramen, kurz, alle Formen der Verserzählung mit aufnimmt[1]. Aehnlich weitherzig ist das „Balladenbuch" von Ferdinand Avenarius[2], das der Herausgeber im Vorwort zur Auflage von 1907 als ein „Hausbuch erzählender Dichtung" gewertet sehen möchte. So finden sich in ihm u. a. sowohl geistliche Volkslieder, wie auch mythische Gedichte Karl Spittelers. Auch die Herausgeber der „Balladen der Zeit" haben, um „einmal überhaupt auf die vielfältigen Ansätze zu neuer balladischer Dichtung im gegenwärtigen Deutschland hinzuweisen," auch „Halbballaden und Gedichte mit balladischem Kern"[3] in ihr Buch aufgenommen.

Zu deutlicherer Abgrenzung kann folgendes gesagt werden: *Mythische Gedichte*, soweit sie das Gegeneinander irrationaler Mächte als *Götter*leben und -kampf versinnbildlichen, können der Ballade nicht zugerechnet werden, wie z. B. „Urvater" aus den Balladen des „Charontischen Mythos" von Otto zur Linde[4]. In der Ballade geht es um *menschliches* Schicksal. Etwas anderes ist es daher, wenn der Mensch den Elementargewalten gegenüber steht und diese mythische Gestalt annehmen, oder wenn ein Mensch und sein Geschick zu mythischem Ausdruck gesteigert wird. Auch mythisch-märchenhafte Motive kann die Ballade enthalten. Wir werden dies in der Gegenwartsballade des öfteren finden.

Eine weitere Scheidung muß man vornehmen zwischen Ballade und *Legende*. Inhalt der Legende sind Taten und Ereignisse aus dem Leben glaubensstarker, heiligmäßiger Menschen. Wenn auch in der Ballade Gefühle von Natur- und Weltfrömmigkeit, christliche Gläubigkeit, völkisches und christliches Ethos mitschwingen, so unterscheidet sie doch von der Legende, daß es in ihr nicht um die Darstellung dieser Frömmigkeit und des Segens, den sie erwirbt, geht. Das ist aber die Grundabsicht der Legende. Ein Gedicht wie „Der Brunnen der heiligen Elisabeth", das sowohl in H. Fr. Bluncks „Neuen Balladen"[5] im „Flammenbaum"[6], als auch in den „Balladen der Zeit"[7] Aufnahme fand, muß, weil es diesen Charakter offenbart, der Legendendichtung zugerechnet werden.

Es gibt ferner eine Art *persönlich-bekenntnishafter*

---

1) Benzmann, a. a. O. 1, S. XXII.
2) Avenarius, Balladenb. a. a. O.
3) In „Balladen der Zeit", S. 9.
4) Zur Linde, Werke, Bd. IV.
5) Blunck, a. a. O. 1, S. 65.
6) Blunck, a. a. O. 2, S. 46.
7) In „Balladen der Zeit, S. 103.

Dichtung, die Selbstauseinandersetzungen des Dichters im Bild, in einer Handlung zu vergegenständlichen sucht[1]). Zu nennen ist hier etwa die „Westfalenballade" von Adolf von Hatzfeld oder die „Feldherrnrast" von Otto zur Linde"[2]). Zwar ist dort angestrebt, das Persönliche des Einzellebens als ein allgemeiner Gültiges zu zeigen, doch weisen beide, wie auch die Ichform der Sprache andeutet, auf den Dichter selbst zurück. Eine Spiegelung allerpersönlichster Seelenlage, des Leidens an der Außenwelt, den Dingen, der Ratlosigkeit und Ungewißheit ist z. B. auch die „Ballade des äußeren Lebens" von Hugo von Hofmannsthal[3]). Zudem fehlt hier die eigentliche balladische Spannung. Es ist ein verzichtendes So-sein, kein Werden-wollen. Die Darstellung psychologischer Vorgänge in der Ballade aber verlangt zumindest Bewegtheit der seelischen Kräfte, Treiben oder Getriebenwerden, das in einer Handlung nach außen tritt.

Nur balladenähnlich sind auch jene Schicksals- und Wesensbilder in Gedichten wie R. M. Rilkes „Die Zaren", „In der Certosa", „Karl der Zwölfte von Schweden reitet in der Ukraine"[4]). Balladenhaft wirkt daran die metaphysische Schau, das Gegenübergestelltsein von menschlicher Psyche und rational nicht faßbaren Mächten. Jedoch fehlt ein Wesensbestandteil der Ballade: die Handlung. — Als mythisch-symbolische Gedichte, Bilder, in denen in großartiger Schau dämonisch-elementare Kräfte menschlichen Wesens, Sein und Sinn ganzer Zeitalter des Volkes zusammengeschaut sind, nicht als Balladen, wollen auch Gedichte Stefan Georges wie „Die Fremde," „Die Maske", „Die Verrufung", „Der Täter" gewertet sein.

Zu den Nebenformen balladischer Dichtung, die nur und zwar äußerst selten dem Grenzgebiet zugesprochen werden können, — etwa wegen phantastischer Gestalten oder seltsamen Geschehens — gehört das Schwankgedicht und die Versanekdote. Jenes hat den Ernst der Ballade ins überraschend Komische umgebogen, dieser fehlt die vertiefte Lebensschau. Schwank und Anekdote finden sich vielfach in F. K. Ginzkeys „Balladenbuch", z. B. „Der schlafende Wagen", „Abraham a Santa Clara"[5]). Eine Schwanklegende ist auch K. H. Strobls „Der Teufelsmaler"[6]).

Der Ballade näher verwandt ist die Groteske, denn in ihr wandelt sich oft das Spiel, das der Mensch aus Neugier und Uebermut mit den gespenstisch-spukhaften Mächten zu treiben beginnt, zum Verhängnis.

---

1) Vgl. dazu W. Kayser, a. a. O. 1, S. 475.
2) In „Balladen der Zeit", S. 18; 28.
3) Hofmannthal, a. a. O. 1, S. 17.
4) Rilke, a. a. O. Bd. II, S. 97; 77; 87.
5) Ginzkey, a. a. O., S. 111; 86.
6) Strobl, a. a. O. S. 133.

Noch ein Wort zu der von H. Benzmann herausgestellten Gruppe der sozialen Ballade[1]). „Der soziale Gegensatz, die kritische Stimmung ist das Charakteristikum der sozialen Ballade“ [2]). Da sie also, wie jede andere Ballade, Spannung, Stimmung oder eine von Stimmung durchzogene Handlung zeige, rechnet Benzmann sie der Balladengattung zu, betont aber ausdrücklich, daß sie weder auf Grund ihrer Herkunft, noch nach Motiven und Stimmungsgehalt der alten Ballade entspricht. Da scheint es uns doch fraglich, ob es angeht, zwei wesensmäßig so verschiedene Dichtungsarten gleicherweise mit dem Namen „Ballade“ zu belegen. Der Wert sozialer Dichtungen an sich ist damit nicht in Frage gestellt. Nicht balladenmäßig daran ist, daß sie meist eine gewisse Tendenz verfolgen, indem sie aufrütteln, das Gewissen wecken wollen für soziales Elend. Von den angeführten Beispielen sind nur ganz wenige, wie Benzmann selbst zugibt, echte Balladen. Zudem finden sich unter ihnen manche Gedichte, die besser den Titel „Dichtung des Asozialen“ trügen. Gemeint ist der Typus der „Lieder aus dem Rinnstein“ [3]). Die echte soziale Ballade wäre also noch zu erwarten, wenn es nicht dieser Dichtung, die aus ganz anderen Quellen des Volksgeistes rinnt, widerspräche, Tendenzträgerin im Sinne des klassenkämpferisch Sozialen zu sein.

Fassen wir zusammen, so ergibt sich: Von der Ballade zu trennen sind Göttermythus, Legende, im großen Bild sinnfällig gewordene, subjektiv-bekenntnishafte, sowie mythisch-symbolische Dichtung, das soziale Gedicht, Schwank und Anekdote. Anzuerkennen ist hingegen, daß aus der echten Ballade neben der Eigenbedeutung und Sinnhaftigkeit des in ihr Veranschaulichten auch die besondere geistig-seelische Haltung des Dichters uns anspricht. Ebenso sind Mythen-, Märchen- und Legendenmotive, groteske und schwankhafe Züge, sowie symbolische Zeichen, Bilder und Handlungen noch balladisch möglich. Je mehr sie aber aus ihrer Unterordnung herauswachsen, desto weiter rückt ein Gedicht an den Außenkreis der eigentlichen Ballade, bis es, wenn diese Motive zu Kern und Mitte werden, in einen andern Bereich übergegangen ist.

Wenn hier in der Einleitung schon die Wesensbestimmung und Abgrenzung der Ballade in großen Zügen vorgenommen wird, so geschieht es einmal, um die Auswahl der später behandelten Gedichte, die, so weit der Kreis auch gezogen wurde, doch alle innerhalb der balladischen Gattung stehen, zu rechtfertigen; zum andern, um, wo im Zusammenhang derartige Fragen erörtert werden, eine Grundlage für ihr Verständnis zu schaffen.

---

1) Benzmann, „Die soziale Ballade in Deutschland.“
2) Benzmann, a. a. O. 2, S. 118.
3) H. Ostwald, „Lieder aus dem Rinnstein.“

Da diese Arbeit keine Uebersicht von dem überhaupt Vorhandenen geben will[1]), muß sie sich bei dem Balladenreichtum der Gegenwartsdichtung außerdem beschränken auf die Behandlung einiger Gruppen innerhalb der Gesamtgattung. Dabei werden andere Gesichtspunkte maßgebend sein als die sonst bei einer Einordnung üblichen. Wir wollen fragen:

1. wie in der Ballade der deutsche Mensch zur Darstellung kommt,
2. wie der deutsche Mensch gesehen ist in seiner Haltung gegenüber den Mächten des Chaos und Kosmos außer und über ihm.

Im Vergleich mit entsprechenden Balladen der Vergangenheit wird sich zeigen, ob die unserer Tage nur innerhalb der Tradition steht, oder ob sie Neues bringt. Es ist nämlich an der Zeit, über Klassifizierungen und Typologien balladischer Gebilde hinaus, die sicherlich als Vorarbeit nicht zu entbehren sind, vorzustoßen zum volkhaften Gehalt dieser Dichtung.

Doch nicht nur um den Gehalt geht es sondern auch um die Form, in der er sich darbietet. Diese wiederum soll nicht losgelöst von jenem als Wort- oder Verskunstwerk betrachtet werden sondern von der Frage aus, ob sie Wesensausdruck der einer Ballade innewohnenden, an Menschen und Handlung gebundenen Kräfte ist. In einigen Fällen werden wir dabei den Dichter in seiner Absicht, äußere und innere Form zum Einklang zu bringen, beobachten können. Den Gestaltungsprozeß weiter zu erhellen, etwa bis in jene Tiefe hinein, wo das Urerlebnis, die erste Begegnung eines Stoffes mit geistig-seelischen Elementen des Dichters, stattfindet und von da bis zur Sichtbarwerdung der Gestalt eines Kunstwerkes in ihren Umrissen, müssen wir uns leider versagen. Denn einmal stehen zur Behandlung dieser Probleme zu wenig Selbstzeugnisse der Verfasser zur Verfügung, — abgesehen davon, daß dem Schaffenden selbst der Ur-Sprung seines Werkes meist als Geheimnis verborgen bleibt — zum andern würden diese Fragen den Rahmen unserer Studien überschreiten, da sie der ästhetisch-psychologischen Forschung angehören. Wir setzen beim Gedicht selbst als fertigem künstlerischen Gebilde ein und müssen auch von hier aus wieder dahin kommen, zu ergründen, ob die äußere Formgebung organisch herauswuchs aus dem Wesenskern, kurz, ob das Ganze ein kristallisches Gebilde ist.

---

[1]) Auch die Angaben im Literaturverzeichnis des Anhangs beschränken sich auf eine Auswahl.

Erstes Kapitel.

Der deutsche Mensch in der Ballade der Gegenwart

a) Die geistige und die politische Führerpersönlichkeit.

Wenn, wie in der Einleitung gesagt ist, im Mittelpunkt der balladischen Handlung der Mensch und sein Schicksal steht, so muß, ganz gleich, von welcher Seite man sich der Ballade nähert, alle eingehende Betrachtung zunächst dem in ihr handelnden oder ertragenden, siegenden oder überwältigten Menschen gelten. Da wir nun nicht von Balladen schlechthin, sondern von der deutschen Ballade sprechen, können wir uns nicht mit dem Blick auf das Allgemeinmenschliche begnügen. Vielmehr muß unsere Fragestellung die sein, ob in den Menschen, wie sie die Gegenwartsballade vor uns erstehen läßt, Wesenszüge unseres Volkes zur Ausprägung kommen.

Diese Frage scheint leicht zu lösen oder von vornherein schon beantwortet zu sein, wo es sich um Gestalten aus dem germanisch-deutschen Sagenkreis handelt, wie in Agnes Miegels „Nibelungen", oder um Führerpersönlichkeiten der politischen und Geistesgeschichte. Wir nennen etwa H. Friedr. Bluncks „Kaiser Ottos Tod" [1]), Albert Mähls „Aelfred" [2]), Ziska Luise Dresler-Schembers „Wittekinds Opfergang" [3]), Kepler in Münchhausens „Heerpauken" [4]), Parazelsus und Hamann, Rembrandt, Beethoven und Luther, wie sie ebenfalls die schon genannten Dichter darstellen.

Nun sind die Großen der Geschichte und Sage Deutschlands, bezw. des nordeuropäischen Raumes schon sowohl in das balladenhafte deutsche Volkslied des späten Mittelalters [5]) als auch in die Kunstballade seit Bürger eingegangen. 1491 greift der unbekannte Dichter des „Frewlein

---

[1]) Blunck, „Kaiser Ottos Tod", „Parazelsus singt", „Hamann in London", a. a. O. 1, S. 3; 6; 52; und 2, S. 17; 11; 26.

[2]) Mähl, „Alfred", in „Niederdeutsche Balladen", S. 99.

[3]) Z. L. Dresler-Schember, „Wittekinds Opfergang", „Martin Luther", a. a. O. S. 51; 84.

[4]) Münchhausen, „Heerpauken", „Rembrandt", „Beethoven". a. a. O. 1, S. 103; 152; 156.

[5]) Es handelt sich hier vor allem um die historischen Lieder, die nach Uhland (Schriften II. S. 588) im „Uebergang vom historischen Volkslied zur Ballade stehen."

aus Britannia" [1]) frisch in das Zeitgeschehen hinein, indem er die Entführung der Braut Maximilians I. schildert.

Maximilian selbst bleibt im Hintergrund und wird noch ganz nach der Weise der Personendarstellung der älteren Volksballade nur mit einigen formelhaften Attributen bedacht. Er ist der „keiser Maximilian" mit der „keiserlichen kron" in seiner „keiserlichen majestat", der „könig auß Österreich", der „edle herre". Im „könig auß Frankreich" aber und dem „frewlein auß Britannia" zeigt sich schon deutlich die zeitgeschichtliche Wende vom Universalismus des Mittelalters, in dem der einzelne nur als Typus begriffen wurde, zum Individualismus der Neuzeit, der dem Charakter zur Geltung verhalf. Das „frewlein" ist zwar noch „die junkfraw zart" und die „schöne magt tugentleich", aber der Dichter erfaßt sie auch in ihren Gemütsbewegungen: Angst, Stolz und Abwehr. „. . . von herzen erschrak sie ser", und:

„mein er will ich behalten,
ja meinen stolzen leib,
ich will behalten mein krenzlein mer,
ich will es doch behalten
dem römischen reich zu er."

Der „könig auß Frankreich" bekundet auch sehr energisch seinen Eigenwillen gegenüber der politischen Kinderheirat, in der man über ihn verfügt hat:

„mein weib ist noch nicht alt genug,
das sag ich doch euch fürwar,
sie ward mir über mein willen geben,
ich was alt sieben jar" . . .

Auch kümmern ihn die Klagen und Bitten der Entführten keineswegs:

„der könig kert sich nit daran
er fürt sie mit im heim" . . .

Aehnlich charakterisierende Darstellung findet sich für Franz v. Sikkingen in einem Lied von 1523, für Graf Horn, Egmond und sein Ehgemahl in einem balladesk erzählenden Gedicht von 1568, bis herauf zu den ganz in der Auffassung des Volkes gesehenen Helden der halbballadischen, historischen Volkslieder, z. B. von Gustav Adolfs Tod, 1648; vom Prinzen Eugen, 1717 und von Friedrich dem Großen im „Lied von der Prager Schlacht" [2]).

In der Kunstballade taucht die große geschichtliche Persönlichkeit zum erstenmal bei Schiller auf im „Grafen von Habsburg", 1803 [3]). Hier ist es, ganz dem Menschlichkeitsideal der Klassik entsprechend, die edle Tat, die ihre Frucht brachte, von der aus der Mensch und Kaiser erfaßt wird.

Die Romantiker, so sehr sie die Erwecker eines neuen Sinnes für die Geschichte waren, haben deren Beweger und Gestalter doch nur vereinzelt dargestellt und dann auch gebunden an eine Welt von Sage,

---

1) Uhland, „Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder", S. 455.

2) Sämtl. bei Uhland, a. a. O. 2.; vgl. auch Erk-Böhme.

3) Werke I. S. 234. Klopstocks an Hermann und Thusnelda oder Heinr. den Vogler gerichtete Gedichte, die Benzmann (a. a. O.) mit aufgenommen hat, sind keine Balladen.

Wunder und Zauber, in der die Einzelpersönlichkeit und ihre Bedeutung zurücktritt und kein Eigenleben mehr ausstrahlt. So Karl der Große in Fr. v. Schlegels „Frankenberg bei Aachen“ [1], Jakob Böhme in A. v. Arnims gleichnamigem Gedicht. Bei Arnim tritt damit übrigens zum erstenmal nennenswert ein Vertreter des deutschen Geisteslebens in der Ballade auf.

Uhland hat neben Taillefer, Wilhelm dem Eroberer und Bertran de Born noch Siegfried, Roland und Karl den Großen dargestellt [2]. Aber auch ihn interessiert mehr das Sagenmäßige. Außerdem sind diese Gedichte nicht eigentlich Balladen. „König Karls Meerfahrt“ z. B. ist nur eine Charakterisierung Karls des Großen und seiner Paladine in symbolischer Rede und Handlung.

August Graf v. Platens „Wittekind“ [3] darf schon als Versuch betrachtet werden, die große Stunde geschichtlicher Wende in eine Ballade zu bannen. Moritz Graf v. Strachwitz ist, abgesehen von Gunther, dem Burgundenkönig in „Ein andrer Orpheus“, an den Trägern der deutschen Geschichte und Sage vorübergegangen. Ebenso hat Th. Fontane, der in seinen Romanen heimatlich-volkhaft an den Boden der Mark gebundene, in seinen Balladen nicht Menschen der deutschen Vergangenheit, sondern des artverwandten Nordens und Englands gezeigt. Seine Volkshelden wie „Der alte Derffling“, „Der alte Dessauer“, „Der alte Seydlitz“, „Schwerin“ u. a. [4] sind keine Balladen, sondern Lebens- und Charakterbilder in Versen, anekdotenhaft oder im Ton des vaterländischen Gedichts gehalten.

Mit Justinus Kerners „Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe“ [5] kündigt sich eine Abwandlung unseres Motivs an: der Todesweg und das Sterben eines Großen. Es kehrt so in der Folgezeit immer wieder bis hin zu Balladen Bluncks und Ziska Luise Dresler-Schembers. Bei Kerner ist es eine in Sentimentalität getauchte Darstellung, wie der lebensmüde Kaiser Welt und Amt hinter sich läßt und die letzte Stunde der frommen Sorge um sein ewiges Heil widmet. Die ruhige Abkehr von Welt und Leben wird zum Gefühl des Unwerts und der Nichtigkeit alles Weltgebundenen im Angesicht des Todes in Anastasius Grün, „Die Leiche zu St. Just“ [6]. Diese besondere Herrscherproblematik zeigt auch Herzog Heinrich in Hebbels Ballade „Die heilige Drei“ [7].

---

1) Schlegel, a. a. O., Bd. X. S. 98.
2) Uhland, a. a. O. 3; S. 272; 216; 257; 263; 270.
3) v. Platen, a. a. O. V. S. 149.
4) Fontane, a. a. O, 2. Serie, Bd. I.
5) Benzmann II. S. 17.
6) Benzmann II. S. 126.
7) Hebbel, a. a. O. VI. S. 187 u. Anmkg. VII. S. 269.

In der auf Grund eines Vorzeichens erwarteten vermeintlichen Todesstunde wird ihm die Kaiserkrone angetragen. Gerade mit dem in Todesnähe erworbenen Wissen um die Begrenztheit des Lebens und die Fragwürdigkeit von Herrschergröße und -ruhm erkennt er, daß Schwert und Krone dem Kaiser gegeben sind, um den Chaosmächten der Welt Einhalt zu gebieten. Für diesen Mann waren Eigensucht, Todesnähe und Lebensverneinung nur drei zu überwindende Stufen, die ihn zu jener Reife und Höhe führten, von der aus er den Dienst an der Welt mit Verzicht auf alle Selbstherrlichkeit im Auftrag Gottes vollbringen wird. Ein Wort Weinhebers wird hier lebendig:

„Prüfstein des Mannes
ist, der Vergeblichkeit
in das Antlitz zu sehen, zu
wissen den Tod und
leben zu bleiben."

Die Größe dieser Gestalt steht in der Ballade bis heute vereinzelt da. Sie ragt vor allem weit hinaus über die Menschen C. F. Meyers, die meist bei dem Vorletzten stehen bleiben.

In „Kaiser Sigmunds Ende" ist die Grundstimmung die der Lebens- und Weltmüdigkeit, wie denn überhaupt der Dichter seine eigene resignierte Haltung dem Leben gegenüber auf die Gestalten seiner Balladen übertragen hat. Nur einmal führt er einen Schritt weiter, nämlich in dem Dombaumeister der Ballade „Das Münster" [1]). Dieser, den geistigen Führern zuzurechnen, — namenlos, wie alle jene Meister des Mittelalters — erlebt die Schöpfertragik, daß die Begeisterung des Volkes, von der sein Werk mitgetragen werden muß, um wachsen zu können, abebbt, sodaß der Bau während seiner Lebenszeit unvollendet bleibt. Er geht so zwar mit dem Wissen um die „Vergeblichkeit" ins Grab, aber er legt den Auftrag zur Vollendung in die Hände des Sohnes, im Vertrauen auf den Aufbau- und Lebenswillen einer jungen Generation und die innere Wachstumskraft seines Werkes. Sonst aber wird bei Meyer der geheime Riß sichtbar, der auch durch die größte und scheinbar geschlossene Persönlichkeit geht. Im „Kaiserlichen Schreiben [2]) tritt die Zwiespältigkeit Herrscher und Vater, wie sie der Hohenstaufe Friedrich II. beim Tode seines Sohnes in ihrer schmerzvollen Bitterkeit erlebt, zutage. Es ist ein Durchbruch des Reinmenschlichen in seiner notvollen Bedingtheit. Erkenntnis des Schattens, der auf alle Macht und allen Glanz fällt. So besteht auch die Größe Ottos I. im „Gleitenden Purpur" [3]) für Meyer darin, daß er verzeiht in dem Augenblick, in welchem ihm in seinem Bruder-Bettler die Armut und Nacktheit des Menschen überhaupt aufgeht.

Viel Resignation, viel Infragestellen von Größe und Bedeutung menschlichen Lebenswerkes ist in allen diesen Gestalten.

Eine gänzlich entgegengesetzte Haltung kündigt sich an in Strachwitz' „Ein anderer Orpheus" [4]). Gunther, der, seiner Hände beraubt, im Schlangenturm noch mit den Füßen die Harfe rührt, ist ein Bild trotziger Selbstbehauptung im Angesicht des Todes. So ist auch der sich bis zum Letzten verteidigende Erzbischof im „Tod des Erzbischof Engelbert

[1]) Meyer, a. a. O. S. 299.
[2]) Meyer, a. a. O. S. 316.
[3]) Meyer, a. a. O. S. 347.
[4]) M. v. Strachwitz, a. a. O. S. 156, und Benzmann, II. S. 189.

von Köln“ der Annette v. Droste-Hülshoff [1]) gesehen, so auch Hagen in Felix Dahns „Hagens Sterbelied“ [2]).

Fassen wir noch einmal zusammen, so ergibt sich folgendes: Schon die alte Volksballade kennt die charakterisierende Darstellung geschichtlicher Persönlichkeiten. In der Kunstballade im 19. Jahrhundert treten nur einzelne Träger der deutschen politischen Geschichte hervor. Zu den Gestalten des seelisch-geistigen Lebensraumes unseres Volkes findet sie — abgesehen von den beiden genannten Balladen bei v. Arnim und C. F. Meyer — noch kein Verhältnis. Die großen Geschichtsträger sind gesehen von der Idee des rein Ethischen her in der klassischen Ballade, wundersüchtig im Dämmerlicht von Sage und Zauber in der Romantik. Die weitere Entwicklung des geschichtlichen Sinnes sowie der aufkommende Realismus im 19. Jahrhundert zeigen schon vereinzelt, wie sie hineingestellt sind in die polare Spannung zweier Machtzentren. Einmal erscheinen sie da in sich geschlossen, Kampf und Entscheidung in Selbstbehauptung bejahend, zum andern in geheimer Selbstentzweiung und offener Resignation, die ihrer Größe den bei den Neuromantikern so beliebten Reiz des Unheimlich-Unsicheren gibt.

An unsere Gegenwartsballade nun haben wir die Frage zu stellen, ob sie die aufgezeigte Entwicklung fortführt und fruchtbar erneuert. Wir haben eingangs schon Beispiele aus der Balladendichtung der letzten vierzig Jahre genannt, worin Menschen deutschen Stammes, in denen unser Volk sich in der reinsten und reifsten Ausprägung seiner Kräfte wiedererkennt, Kern und Mitte bilden. Dabei überrascht, daß jetzt neben den geschichtlich-politischen der geistige Führertypus tritt. Allein nicht das Auftreten dieses Motivs an sich schon entscheidet über seine Bedeutung, sondern wie diese Menschen ihrem Wesen nach erfaßt worden sind.

Den Hintergrund allen Geschehens in diesen Balladen bildet das Problem der Lebensgestaltung, nämlich, ob diese aus den Kräften der eigenen Persönlichkeit heraus gewonnen oder von außen her, durch vielfältige Verflechtungen, Schicksal und Zufall bedingt ist. Da läßt sich vorweg sagen, daß hier fast überall — im Gegensatz zum resignierenden und verzichtenden Menschentypus bei C. F. Meyer — das Leben vom Willen her geformt wird. Nicht als ob der einzelne die Problematik der Bedingtheit des Seins und der Gefährdung des Lebens nicht kenne. Es wird nur den inner- und außermenschlichen Dämonien bis zum letzten eine Haltung entgegengebracht, die deren Herrschaft nicht anerkennt. Damit knüpft unsere Ballade an bei Ansätzen, die von Droste-Hülshoff, Dahn, v. Strachwitz und dem gesondert dastehenden Gedicht C. F. Meyers, „Das Münster“ gegeben waren.

---

[1]) Droste-Hülshoff, a. a. O. Bd. I, S. 209.

[2]) In: Heinr. Spiero, a. a. O. S. 355 u. in „Sammlg. dtsch. Ball.“ S. 76.

Wenn wir so das gehaltliche Kernproblem in den Vordergrund rükken, so besagt das nicht, daß unsre Ballade, wie die der Klassik meist, Ideenballade wäre, d. h. daß die balladische Handlung nur zur Sichtbarmachung einer Idee diene. Die Handlung unserer Ballade hat durchaus Eigenwert und -bedeutung, und der gehaltliche Kern liegt in ihrer Tiefenschicht, aus der er herausgehoben sein will. Man darf nun den Begriff 'Handlung' nicht zu eng fassen im Sinne von nur äußerem Ereignis. Es gibt diesem gegenüber eine innere Handlung, ein seelisch-schicksalhaftes Geschehen, das ebensosehr Wirklichkeit ist. Die Unterscheidung von innerer und äußerer Handlung deckt sich ungefähr mit dem, was Münchhausen den Oberen und Unteren Vorgang in der Ballade nennt. Zwar versteht er unter Oberem Vorgang in den „Meisterballaden" (S. 8; 99; 126) und dem Aufsatz in der „Fröhlichen Woche mit Freunden" (S. 23 ff.) mehr den von dem Unteren Vorgang [1]) her deutlich werdenden Kampf außermenschlicher Gewalten oder ihr Einwirken auf den Menschen, während er in einem Aufsatz in der „Deutschen Zukunft" (Nr. vom 12. 5. 1935) „das hohe Lied von der Schönheit des Weibes", „den Sieg eines schönen Weibes über den Mann", den Oberen Vorgang nennt, also ein an die menschliche Erscheinung gebundenes Irrationales. Dann ist es wohl berechtigt, auch die ebenso rational nicht faßbaren innermenschlichen Kräfte und ihre Bewegtheit dem Oberen Vorgang, bezw. der inneren Handlung zuzurechnen. Dabei wird jedoch die äußere Handlung durchaus nicht zum Symbol der inneren, sondern Menschen und Begebenheit in ihr bleiben konkret. Allerdings ist sie in der Gegenwartsballade oft, im Vergleich zur inneren Handlung, von geringerer Bewegtheit. Das Verhältnis von innerer und äußerer Handlung zueinander ist eine Frage der inneren Form, die innere Form bedingt die äußere Formgebung. Wenn aber, was wir einstweilen voraussetzen, alle drei: Gehalt — innere und äußere Handlung als ein Element der inneren Form — äußere Formgebung in Wechselbeziehung zueinander stehen, zugleich aber als die wesentlichsten Merkmale der echten Ballade gelten [2]), so ist es geboten, bei aller Betonung des Gehaltlichen, am geeigneten Beispiel die beiden anderen Elemente mit zu betrachten. Die dem Gehalt innewohnende, bis in die Form eines Gedichtes hinein wirkende Kraft wird so erst recht deutlich werden.

H. Fr. Bluncks „Hamann in London" zeigt uns einen Mann im Zustand tiefster Selbstentzweiung:

---

1) Vgl. Seite 8.
2) Vgl. Münchhausen, a. a. O. 2, S. 8; a. a. O. 3, S. 23—25.

„. . . . Narr, dein Gespinst
War hohl wie Blasen, sinnlos, was du sinnst."
— — — — — — — — — —
„Was haltet ihr vom Leben, wißt ihr mehr —
Man lehrt, es sei ein dummes Eingebild'!
. . . . und Lüge, was wir schauen,
Unsichtbar sei das Ich. Der Leib nur Schild."
— — — — — — — — — —
„Verstand und Sinnlichkeit, ein gut Geflicht!
Doch spalt sie nimmermehr, du heilst dich nicht."

Diesen Verlust der Selbst-Einheit und den aus ihr hervorgehenden Zusammenbruch der Weltschau sollen grobe Sinnlichkeit, Dirnen und Trunk betäuben. Und doch, wenn sich das Platte, Rohe in Gestalt des feisten Wirtes an den Unglücklichen drängen will, ein Aufbäumen, bis hin zum Schluß, wo er als letzte Antwort an den Zudringlichen, wie in Abwehr gegen restlose Selbstaufgabe, klar und fest seinen Namen ausspricht: „Hamann von Königsberg". Ein Bewußtwerden der eigenen Persönlichkeit. Zwar behält das Niedrige das letzte Wort, notwendig als Antwort der Hölle auf die Ich-Vergottung, an der das qualvolle Bemühen um die Leib-Geist-Einheit scheitert:

„. . . . sucht man den nicht?
Her mit dem Rock, eh' ihn der Schuldturm schleißt —
Mein Geld! und sichtbarlich! du Schwätzer! Geist!"

Trotzdem spürt man, hier ist keine schlaffe Selbstaufgabe, hier ringt ein Mensch um die Sinngebung und Einheit des Lebens, wenn auch auf einem Irrweg.

Wir stoßen da schon auf ein oben angedeutetes Merkmal der Gegenwartsballade, nämlich daß, rein äußerlich betrachtet, in ihr wenig sich ‚ereignet', dafür aber die innere Handlung, in der das Widereinander seelischer und schicksalhafter Mächte zum Durchbruch und zur Lösung kommt, umso stärker ist. Unser geschärfter Blick für die Seelenkräfte des Menschen, vereint mit dem Wissen, daß ihre Wurzeln hinabreichen in geheimnisdunkle, letztlich verstandesgemäß nicht ganz zu erhellende Tiefen des Blutes, unser Erfahren der gegen- und ineinander wirkenden, ebenso aus ewigem Geheimnis kommenden Weltmächte mögen dazu die Ursache sein. Allerdings darf man, wenn ein Gedicht noch als Ballade gelten soll, nicht soweit gehen wie Albrecht Schaeffer, wenn er sagt, daß es heute ankomme auf „eine neue, die verseelte Form der mythischen Ballade". Schaeffer ist Feind aller Buntheit der äußeren Handlung in der Ballade, „der Abenteuer und Kostüme, der Ritter und Knappen, Hieb- und Stichfestigkeit" [1]). In Bezug auf seine Balladen in „Michael Schwertlos" und in „Der göttliche Dulder" sagt er, es gehe in ihnen um keinen Stoff, sondern um Wesen und Schicksal einer Seele. So mutet in seiner „Ballade vom Gerechten" [2]) die Handlung nur an wie ein Rahmen um den geistigen Prozeß, nämlich das Ringen mit der Frage nach der Gerechtigkeit vor Gott. Damit aber wird die Ballade zum

[1]) Schaeffer, a. a. O. 1. S. 145.
[2]) Schaeffer, a. a. O. 2. S. 129.

Beispiel für das, was Schaeffer als die eine der zwei Richtungen dichterischen Bemühens überhaupt herausstellt: „Geistiges darzustellen als Zweck; Wirklichkeit, Natur, Menschliches als Mittel." Von hier bis zum bloßen Schicksals- und Wesensbild, in dem der Gehalt eines ganzen Lebens in symbolischer Szene und Gebärde zusammengefaßt ist, die Handlung also nur noch Symbolcharakter hat, ist nur noch ein Schritt. Wir halten demgegenüber daran fest, daß die äußere Handlung, sei sie auch weniger stark als die innere, Eigenbedeutung haben muß. Dabei kann sie sehr wohl über das Besondere des Ereignisses hinaus auf das Lebensganze oder Gemeinmenschliche hinweisen, oder, gleichsam transparent werdend, den Blick auf metaphysische Hintergründe lenken. Wesentlich ist ferner, daß die Handlungsträger nicht Symbole ihrer selbst, sondern Wesen von Fleisch und Bein sind, und daß der Augenblick ihres Daseins, in dem wir sie sehen, ebenso wirklich ist.

In der Hamann-Ballade besteht die Handlung nur in dem Gespräch zwischen dem trunkenen Gast und dem banalen Wirt. Darin kommt zum Austrag das Aufbegehren eines Menschen gegen die Sinnlosigkeit des Auseinanderdenkens von Materie und Geist, Leib und Seele, mit seiner schließlichen Niederlage. Die ganze Problematik ist jedoch blutvoll erlebt, trägt somit nicht den Stempel des rein Spekulativen wie Schaeffers „Ballade vom Gerechten". Dieses Ringen, wenn auch zusammengeballt in der Einheit von Ort und Zeit einer kurzen Szene, hat einen schrittweis vorantreibenden Verlauf, der auch in feinen Bewegungen der äußeren Handlung zum Ausdruck kommt.

1. Grundsituation: Vereinsamung, Dumpfheit.

„Die Mädchen fliehn vor ihm. Ein Becher rollt geleert vom Tisch . . ."

Der Wirt und die Wirtin gehen ihrer Arbeit nach. Die Fruchtlosigkeit des Grübelns kommt ihm zum Bewußtsein.

2. Der Wirt rückt dem Trunkenen grinsend näher. Ebenso bemächtigt sich seiner die peinvolle Einsicht in die Seelenlosigkeit der bloßen Materie.

3. Erkenntnis des verfehlten Lebens. Der Wirt redet ihn an, will diese finstere Einsicht verharmlosen: „Ihr nehmt's zu schwer."

4. Zweifel an der Zuverlässigkeit des Begreifens. Erscheinung und Sein sind hoffnungslos entzweit: „ . . . und Lüge, was wir schaun, unsichtbar sei das Ich". Die banale Sinnlichkeit will darüber hinwegtäuschen. „Ei, Herr, glaubt's nicht, mein Weib ist rund und mild".

5. Diese Verlockung gleitet ab. Statt dessen Versuch, die unselige Spaltung zu überwinden: „Dein Leib ist deine Burg . . .“

6. Steigerung dieses Aufschwunges, bis zur Uebersteigerung: „Jedoch wie Gott bist du, du selbst unsichtbarlich.“

7. Erneuter Rückfall in Zweifelsunruhe: „Wer redet dir im Mund? dein Atem nicht . . .“ Das grob Sinnliche, das in 5 und 6 geschwiegen hatte, kommt wieder zu Wort. Jetzt nicht mehr beschwichtigend, sondern mit einem Unterton von Bosheit:

„Ich merke, Herr, ihr wart vordem ein Pfarrer.
Nun zahlt, und tröst' der Teufel euch, Mylord.
Hier ist die Rechnung . . .“

8. Jäher Wechsel zwischen zornigem Aufbegehren: „Büttel, pack dich fort, verwünschter Bauch, ein Lügentraum gebar dich ohne Gott,“. . . und selbstquälerischem Grübeln: „. . . Verstand und Sinnlichkeit, ein gut Geflicht! Doch spalt sie nimmermehr, du heilst dich nicht.“

9. Unverhülltes Hervortreten feindseliger Bosheit der verschmähten Banalität. Wirt: „. . . Herr, es ist Zeit, ihr könnt hier übernachten, doch zahlt zunächst . . .“ Der Angeredete würdigt ihn wieder keiner Antwort. Statt dessen Bewußtwerden der vorher nur dumpf empfundenen Einsamkeit und Klarheit über die hoffnungslose Verfahrenheit: „. . . ach, Geist ist Graun, doch wär er ohne Scham, ich säß nicht hier, von meinen Sinnen lahm.“

10. Offene Feindseligkeit des Teuflisch-Materiellen, in der das Aufbäumen — Selbstbehauptung im Aussprechen des Namens — untergeht.

Wir stellten zehn Stufen des inneren wie auch des weniger bewegten äußeren Verlaufes fest. Nun ist dieses Gedicht strophisch gegliedert, und es zeigt sich, daß jede der aufgewiesenen Stufen in die Geschlossenheit einer Strophe gelegt wurde. Es ist ferner ein auf- und absteigender Verlauf. Der Höhepunkt, der Aufschrei des Willens als Protest gegen das Versinken in niedere Sinnlichkeit und die Zerrissenheit von Leben und Denken, liegt genau in der Mitte, der 5. und 6. Strophe. Anderseits verstummt in ihnen der Gegenspieler. Die vorletzte Strophe, bevor die Finsternis den Menschen ganz überwältigt, wiederholt noch einmal das Motiv der ersten: Einsamkeit und Dirnen.

In den einzelnen Strophen sind Vers 2, 4 und 5 gleichreimend, z. B. Strophe 1: Inn — Gewinn — Zinn; Strophe 5: durch — Lurch — Burg; Strophe 10: heißt — schleißt — Geist. Diese dreimalige Wiederkehr desselben Reimes in einer Strophe, der zugleich der einzige bleibt, ist wie das immer wiederholte, bohrende Fragen des Menschen, während

die reimlose dritte und erste Zeile etwas Unaufgelöstes, Unbefriedigtes zum Ausdruck bringen: die Antwortlosigkeit der Fragen.

Schon an diesem einen Beispiel wird sichtbar, wie sehr Gehalt, innere und äußere Handlung und äußere Form ineinander verflochten sind.

B. v. Münchhausens Rembrandt, der alte Rembrandt, dessen Leben langsam zerbröckelt in Einsamkeit und Trunk, der die Bedingtheit auch des großen Kunstwerkes erfahren hat, steht den Männern bei C. F. Meyer, den großartigen, insgeheim zwiespältigen Naturen, noch sehr nahe.

„Ach Künstlerlos, aus einem frühern Werk
Mit dem doch gleichen Griff ein neues schaffen!
Auch Gott tat so, und also tu auch ich
Und steh, wie jeder Künstler jemals stand,
Wie diese ganze, große Stadt: auf Krücken —
Schicksal!" —

Rembrandt, der es ausgekostet hat, daß Besitz und Weibesschönheit unter dem Gesetz der Vergänglichkeit stehen, wie das Genie und sein Werk sich aufbraucht, wie alles Menschenwerk:

„Ich soll wohl der Gemeinheit eng verschwägert
Und immerzu anheimgegeben sein,
Soll auch wohl einsam sein, damit ich fühle,
Was ich für Volk im Pinsel ehmals trug, . . ."

Diesen alten, gebrochenen Mann erhebt dennoch über Niedrigkeit und Verzweiflung die Besinnung auf Gott, der seinem Auge die Schau auf die verborgenen Schönheiten seiner Schöpfung verliehen hatte:

„Glückselig der, der seinen Gott erkennt.
Und ich erkenne ihn ja tausendfach!
Im Licht des Monds auf Mynheer Seghers Nacken,
Im bunten Federwerk von Sixens Hahn,
Im Zauberlicht auf Grachten Amsterdams, —
Ja, ich erkenne Gott, und also bin ich
Glückselig doch! Ich Einsamer glückselig . . ."

Aehnlich hat ihn auch Agnes Miegel gesehen [1]).

Rembrandt, mitten in Armut und Einsamkeit malt:

„Mit welker Hand, die leise von des Weines
Verrat bebt, im zerfetzten Pelz, bestaubt
Und grau, wie sein verwirrtes Haar, an eines
Weißblonden Engels zartem Kinderhaupt."

Laute Hantierung und grobes Wort der Magd reißen ihn aus dieser Selbstvergessenheit in die Trostlosigkeit seines Alltags zurück. Es will ihn niederzwingen, jedoch auch er findet heim zu dem, was sein Leben sinnvoll gemacht hat:

„Doch jählings richtet er sich rasch empor
Und starrt hinaus zum Fenster.
Dort schimmert durch die Dämmrung klar und blaß
Der Sabbathkerzen feierliches Licht.
Wie eine goldne Brücke geht ihr Leuchten

---

1) Miegel, a. a. O. 1. S. 35; a. a. O. 2. S. 45.

Bis zu dem Bollwerk, wo der Glanz sich bricht;
— — — — — — — — — —
. . . weit vorgebückt
Sieht Rembrandt auf des Lichtes Märchentrug,
Sein Antlitz leuchtet kindlich, jäh entzückt,
Er fühlt verjüngt die greisen Adern klopfen.
Er atmet auf, dehnt die erschlafften Glieder
Und pfeift.
Aus den verschwollnen Augen tropfen
Langsam und heiß zwei große Tränen nieder."

Es mag angesichts dieser beiden Gedichte die Frage auftauchen, ob es berechtigt ist, sie mit in die Reihe der Balladen zu stellen; denn sie enthalten ein Mindestmaß von Handlung, sowohl äußerer als innerer. In beiden Gedichten kommt zum Ausdruck, wie dem alten in Armut und Verlassenheit versunkenen Meister der Verfall seines einst glanzvollen Lebens bewußt wird, wie Verzagtheit ihn übermannen will, und wie ein Aufleuchten der Begnadung seines Künstlertums ihm zur Tröstung wird. Bei Münchhausen vollzieht sich das auf Rembrandts nächtlichem Heimweg von einer Kneipe Amsterdams zu seinem Hause, bei der Miegel an einem frühen Winterabend, in den Minuten zwischen Dämmerung und Dunkel, als Rembrandt den Pinsel aus der Hand legen muß.

Bei Münchhausens „Rembrandt" kann man nicht von einem schrittweisen Voranschreiten der Handlung sprechen. Alle Sinneseindrücke, die der Maler auf seinem Wege empfängt, und alle Gedanken, die sich daran knüpfen, führen, wie viele Fäden zu einem Knoten, nur zu der einen bitteren Erkenntnis, wie anders das trübe, elende Heute gegenüber dem leuchtenden, frohen Einst ist. Wie dann der Tiefpunkt erreicht ist, als zur äußeren Erniedrigung noch die Selbstanklage kommt, leuchtet die trostvolle Gottverbundenheit auf.

Die Bilder des inneren und äußeren Gesichtes sind mehr zufällig, lose aneinandergereiht; dabei ruft immer der Außenwelteindruck die innere Schau wach. Da sind die einander so gleichen Grachten, Ulmen und Alleen, die den Gedanken auslösen, daß man schon Maler sein muß, um das geheime Wesen dieser Stadt zu sehen. In diesem „Man muß schon Maler sein" kündigt sich leise der Ton an, der am Schluß mit dem „Glückselig!" durchbricht. — Das Licht in der Werkstatt des Diamantschleifers lenkt zu Betrachtungen über das Schöpfungswerk Gottes und das eigene Künstlerschaffen, das jenem so ähnlich ist, sogar oder grade in seiner Begrenztheit. Dieses „Ach Künstlerlos" steht wie der Schatten zu dem Wort: „Man muß schon Maler sein". — Der Mond, der das Gildehaus und die Schützen übergleißt, Sirens roter Mantel, das Mädchen, der Hahn, den es trägt, weisen zurück in die Vergangenheit, wo er selbst an den Festen der Leute teilnahm. Sie rufen zugleich aber das lastende Bewußtsein des nun Verarmtseins wach. — Der Anblick des früher Eigentum genannten Hauses weckt die Erinnerung an den be-

glückenden Besitz von Weibesanmut und -liebe, von kostbaren, edlen Dingen. Jedoch Saskia alterte und starb, und der Goldhelm kam in die Hände eines Fremden. Das kranke Herz, das unruhig „wie ein Huhn im Korbe" flattert, läßt empfinden, wie weit der Weg ist, und daß am Ende dieses Heimwegs das öde Haus steht, in dem er mit dem „alten, wüsten Weib", der Magd, leben muß. Von nun an, bis zum Schluß, bleibt der Blick ganz nach innen gekehrt. Aber es sind lebendurchglühte Bilder, die vorüberziehen: er trug „Volk" im Pinsel, nicht etwa Farben oder Linien, die beiden Schenkwirte Lucas Bols und Costers, Jan Steen und sein Bildnis des alten Mannes, die „grünen Schenken", das „weiße Mondlicht", das „gelbe Licht im Kupferkessel . . .", die Stunde, in der er mit Baruch Spinoza bei Bols saß und über Gott und Welt philosophierte und schließlich zum dritten Mal die eben erst wahrgenommene Szene: „Das Licht des Monds auf Mynheer Seghers Nacken", das „Zauberlicht auf Grachten Amsterdams", das „bunte Federwerk von Sixens Hahn . . ." das alles zieht vorüber, lebendig, nah.

Wir sehen: alle seelische Bewegung ist Reaktion auf einen Anreiz aus der konkreten Außenwelt, und auch das Seelische verflüchtigt sich nicht in Betrachtungen, blasse Gedanken und Begriffe, sondern ist für den Hörer sinnlich-wirklich, miterlebbar. So wird die Tatsache, daß mehr Zustand als Handlung sich darbietet, durch die lebensvolle Anschaulichkeit in etwa aufgewogen, ein Zug in der Behandlung des Stoffes, der balladenhaft ist. Balladischem Wesen gemäß ist ja auch die Kontrastwirkung sowohl im Gehalt, der von Resignation zu Bejahung wechselt, als auch in der das Ganze durchwaltenden Stimmung, die von Trostlosigkeit und Bitterkeit zu schmerzlicher Glückseligkeit wird, wie auch, daß in den einzelnen Szenen das glückliche Einst dem elenden Heute gegenübersteht und so das Lebensganze zusammengeschaut wird.

Dem Fehlen einer eigentlichen, durchgehenden Handlung entspricht es, daß die einzelnen Bilder, von außen betrachtet, gleichsam impressionistisch aneinandergereiht sind. Und doch gibt es gewisse innere Zusammenhänge, die verhüten, daß das Ganze auseinanderfällt. Es sind einzelne Motive, die zur Grundstimmung wesentlich beitragen und — wenn zwar in ungleichen Abständen, — mehrmals hervortreten und so Verbindungslinien nach vor- und rückwärts ziehen. Da ist das Trinker-Motiv in Vers 2—4; Vers 26; Vers 42—44; Vers 59; Vers 97; das Spinoza-Motiv in Vers 57/58 und Vers 108—114; das Grachten-Ulmen-Motiv in Vers 6 und 86. Dann das herrliche Mondlicht- und Farben-Motiv, das wirklich etwas wie „Zauberlicht" über das ganze Gedicht breitet, in Vers 31—36, Vers 48—50, Vers 117—119. Sodann das Saskia-Motiv in Vers 45/46 und Vers 68—74, das im Kontrast steht zum Hendrikje-Motiv — auch äußerlich hart nebeneinandergestellt — in Vers 43/44, Vers 47 und Vers 88/89, das starke Gegensätzlichkeit in sich selbst

tragende Haus-Motiv in Vers 62—65 und Vers 89. Und endlich das Künstlertum-Motiv — als Antithese zum Trinker-Motiv — in Vers 9—11, zu dem Vers 21—25, wir sahen es schon, der Schatten ist, den wiederum Vers 53—56 aufhebt. Noch einmal folgt darauf eine Verneinung in Vers 93, um dann in den Schlußversen 116—123 bejahend mitzuklingen in dem „Glückselig!" der durch das Malerauge vermittelten Gotteserkenntnis.

Der trotzdem vorhandene impressionistische Zug, der ja auch im ungleichen Abstand der Motive zueinander sich kundtut, wirkt sich auch in der äußeren Formgebung aus. Der Aufbau wird zwar zusammengehalten von dem durchweg beobachteten Rhythmus von fünf stark oder schwach betonten Hebungen. Das Gedicht weist zudem eine gewisse Einteilung auf. Jede neue Beeindruckung, jede sich daran knüpfende innere Schau ist von der nächsten äußerlich durch einen größeren Zeilenabstand getrennt. Aber es sind Abschnitte mit ungleich vielen Versen — wir werden an die Unregelmäßigkeit in der Motivfolge erinnert — im Gegensatz zu strophischer Einteilung mit Versgleichzahl. Auch fehlt der Endreim. Der flachen Handlungskurve, dem inneren lockeren Gefüge, entspricht also auch ein weniger strenger äußerer Bau. Daher erreicht das Gedicht wohl nicht die Hochform der Ballade, kann aber wegen der oben angezeigten Merkmale der Gattung noch zugerechnet werden.

Wir sagten schon, daß der innere Vorgang in Agnes Miegels „Rembrandt" der gleiche ist. Nur wird er nicht in das Nacheinander von Sinneseindrücken und Erinnerungsbildern eingekleidet, sondern findet seine Entsprechung in einer einzelnen Szene. Auch hier ist alles Wirklichkeit, sogar noch greifbarer, sinnenfälliger als bei Münchhausen. Die Außenwelt rückt dem alten Rembrandt gleichsam näher auf den Leib, in ihrer ganzen ernüchternden Roheit. Die Dissonanz der Gegensätze ist greller. Noch sehen wir den Meister im schwebenden Dämmerlicht malen „an eines weißblonden Engels zartem Kinderhaupt", hören den Entrückten die Namen „Titus! Hendrikje!" rufen, da:

„. . . eine Türe klappt,
Ein Lichtschein kommt, der Schrank und Krüge streift,
Die Scheuerbürste reibt, ein Lappen flappt
Klatschend und wuchtig auf die feuchten, roten
Ziegel im Flur, und eine Stimme keift:
„Du Narr, was schreist du wieder nach den Toten!"
Und laut und frech, wie man ein Schimpfwort gellt
Am Hafen, wird die Türe zugeschlagen."

Ebenso realistisch ist bis in die kleinsten Einzelheiten hinein alles gesehen: die kindisch vorgeschobene Unterlippe, die erschlafften Wangen, die verschwollenen Augen des alten Meisters.

In diesem einen Augenblick geschieht wirklich der Zusammenstoß zweier Welten: zaubermächtige Phantasie und grausam-nüchterne Wirk-

lichkeit, Künstlertum und Alltäglichkeit. Und dahinter wird das Lebensschicksal sichtbar: Größe und Verelendung.

Vielleicht ist gerade, weil das alles in der einen Szene zusammengeballt ist, in strenger Raum- und Zeiteinheit, der Kontrast schärfer, die Spannung stärker, die Erschütterung tiefer als bei Münchhausen und darum das Ganze mehr Ballade.

Was die äußere Form anbetrifft, so liegt auch in der Kürze größere Gestrafftheit und Herbheit: 42 Verszeilen gegenüber 123 bei Münchhausen. Sie kommt sodann darin zum Ausdruck, daß neben dem festen Rhythmus von fünf Hebungen der Endreim auftritt, ferner, daß die männlichen Reime überwiegen. Zur Einteilung in Strophen jedoch kommt es nicht; vielleicht, weil die Voraussetzung einer stufenweis ansteigenden Handlung fehlt.

In Bluncks Parazelsus-Ballade wird der Mensch Parazelsus von den Finsternismächten in Gestalt des Teufels bedroht.

Er läßt sich auf ein frisch-kühnes Fechten mit ihm ein, weil er weiß, daß er mit den hellen Mächten des immer schöpferisch sich erneuenden Lebens im Bunde ist. Zwar, bei diesem Waffengang:

„. . . Was er sich buk,
Retorten und Spiegel sind Scherben und Spuk."

Ein Zeichen dafür, daß er nicht mit alchimistischer Kunst und Magie die Geheimnisse des Lebens ergründen wird. Dem Menschen geht immer manches von dem, was er sich ausklügelte und selbst aufbaute, bei einer ernsten Kraftprobe mit dem Bösen in Trümmer, und deutschem Wesen entspricht es, die widergöttlichen Mächte als Gegner durchaus ernst zu nehmen. Und dennoch ist der Sieg gewiß, denn der Kämpfende weiß, daß göttliche Kraftströme ihm stärkend zufließen. Für Parazelsus sind dies die Elemente; deshalb bleibt sein Trutzwort von Feuer und Wasser, Erde und Luft bestehen:

„Viel Geister hab ich in Königsgeschirrn,
Hoho, viel Freunde unter der Sphär'
Nicht Mensch, nicht Teufel, doch gottesher.
Mir dienen sie alle . . ."

Mehr als diese aber gilt ein fester Wille, und darin liegt das Bekenntnis, daß der es eigentlich war, an dem sich die lebensfeindliche Macht brach:

„. . . schweig, Herz, halt still.
Was würd', wüßt ein jeder, wie stark er wär'
Im Wort, in der Kraft des: Ich will!"

In der Fassung von 1931 lauten die Schlußverse:

„Mir dienen sie alle nach Namen und Sinn,
Der Doktor Luther hielt ungefähr
Ein Wasserweib für eine Teufelin."

Damit wäre das Motiv der ersten Strophe wiederholt. Münchhausen fordert: „Eine Ballade muß zu ihrem Anfang zurückkehren" [1]). In unserem Beispiel (erste Fassung) ist diese Rückbeziehung aber eine
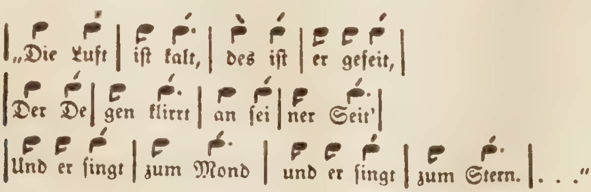
---

[1]) Münchhausen, a. a. O. 3, S. 24.

rein äußerliche. Es ist bei weitem sinnvoller, anstelle der Wiederholung des Gegensatzes zwischen theologischem und pantheistisch=metaphysischem Denken, mit den Schlußversen die letzte Abrundung des Charakterbildes des Parazelsus zu geben; denn schon eingangs begegnet er als der ungebrochene, selbstbewußt=fröhliche Mensch:

„Hohenheim, der sich selbst Parazelsus nannt',
Berühmt als Arzt gegen Pest und Brand,
Kehrt singend vom Fest . . ."

Mit der Betonung des sieghaften Willens in den Schlußversen der zweiten Fassung erfährt die so angedeutete Artung der Persönlichkeit ihre letzte Steigerung, und also ist die Rückkehr zur Eingangsstrophe in tieferem Sinn vollzogen, der Ring geschlossen und damit eigentlich erst die Münchhausensche Forderung erfüllt, denn dieser sagt weiter: „Das Ende muß Teile des Anfangs enthalten, aber in einer Stellung, die gegenüber der Anfangsstellung Befriedigung auslöst."

In unserem Gedicht kommt sehr deutlich zum Ausdruck, wie die strophische Einteilung den einzelnen Handlungsstufen folgt. Es ist hier das Schwergewicht auf den Unteren Vorgang gelegt, hinter dem aber der obere: Menschenwille im Bunde mit kosmischen Mächten schlägt den Lebensfeind, sichtbar wird. Die Lebhaftigkeit dessen, was sich abspielt, tut sich trotz der festgefügten Strophenform im Rhythmus der einzelnen Zeilen kund. Zwar liegt das Schema eines viertaktigen Verses zugrunde, aber die Zweiviertel=Füllung der einzelnen Takte ist oft aufgelöst in zwei Achtel und ein Viertel, wodurch sich dem Rhythmus die Lebhaftigkeit und fröhliche Beweglichkeit des dem Gedicht innewohnenden Geistes mitteilt.



Auch in der Wortwahl ist der frische, manchmal derbe Ton vorherrschend:

„. . . Vier Klingen blitzen: ‚Verfluchter Duft' . . ."
„. . . Versuch's!" Da prasselt der weiße Kalk . . ."
„. . . Und lacht doch und hockt sich zur Tinte und brummt . . ."

Es wird sogar humorvoll untermalt, wenn es sich um den Teufel handelt:

„. . . Der Böse hüpft, vier Klingen zugleich, . . ."
„. . . Das hat sich der Herr wohl leichter gedacht? . . ."
„. . . Der Teufel saust in die flackernde Nacht
Und mit ihm ein schwirrender Bremsenschwarm. . . ."

Dadurch erhält die Ballade einen leicht schwankhaften Zug, dem aber immer das Gegengewicht gehalten wird in dem Grundthema des Männlich-Willensbewußten, das sich bis in den Reim hinein ausprägt. Nicht ein einziger Reim des ganzen Gedichtes ist klingend, d. h. in jedem ist die Endsilbe als Hebungsträger volltonig. So wirkt auch hier der Gehalt formgebend bis in die feinsten Verästelungen hinein.

Luther, dessen Name in der Parazelsus-Ballade dem zeitgeschichtlichen Raum Tiefe und Leben verlieh, hat auch sonst Eingang in die Gegenwartsballade gefunden. In Alice v. Gaudys „Balladen und Lieder" steht schon 1900 „Luther und Cajetan" [1]), und in Ziska Luise Dresler-Schembers „Balladen" 1935 „Martin Luther" [2]). Die erstere erfaßt den balladisch vielleicht fruchtbareren Moment, in dem die beiden großen Gegner und mit ihnen Rom und Wittenberg, Geistesknechtschaft und Geistesfreiheit, einander gegenüberstehen, die andere eine der für deutsches Volkstum noch wichtigeren Stunden, in denen Luther an der Bibelübersetzung schuf. Denn, wenn die Begegnung Luther—Cajetan auch nicht stattgefunden hätte, die Reformation wäre dennoch unaufhaltsam gewesen. Dagegen wäre die Wiedergeburt deutschen Wesens aus der deutschen Sprache ohne die von Luther übersetzte Bibel undenkbar.

Interessant ist nun, daß beide Dichterinnen — die eine um 1900, die andere 1935 — nicht einen anderen Augenblick aus Luthers Leben, der nach früheren Begriffen noch mehr Balladenstimmung enthalten hätte, wählten, etwa das Gewitter, in dem er das Gelübde, Mönch zu werden, ablegte, oder seine Begegnung mit dem Teufel auf der Wartburg, sondern einen solchen, in dem die Persönlichkeit in ihrem nur in Gott gebundenen Willen hervortritt. So lautet seine Antwort an den Kardinal:

„Was zu Wittenberg geschehen — sagt es dem Konzil zu Rom —
War geschöpft aus reinster Fülle, aus der Ueberzeugung Strom.
Keine Welle, die geflossen, kehrt zurück zu ihrem Born.
Keine These widerruf ich, droht mir auch des Papstes Zorn."

Die Drohung mit Acht und Bann erwidert er folgendermaßen:

„Kardinal, hoch über allem steht der Gotteswahrheit Macht!"

und:

„Wahrheit, Kardinal, der Menschen Satzung überzeugt mit nicht!"

In dem zweiten Gedicht finden wir Luther auf der Wartburg.

Ein Gewitter, vor dem sich alle Insassen furchtsam verkrochen haben, umtost die Burg. Luther allein ringt betend um den „Heimatton", des „deutschen Volkes Stimme treu und traut" für sein Werk. Ein Blitz fährt in seinen Turm. Der entsetzte Burgwart, zeichengläubig und ängstlich, fleht den unbekümmert Schaffenden an, den Tod nicht herauszufordern. Der gibt die ruhige Antwort:

---

[1]) v. Gaudy, a. a. O. S. 54.

[2]) Dresler-Schember, a. a. O. S. 84.

„Ich sterbe nicht, eh daß mein Werk vollbracht . . ."
„In mir wogt der Gewißheit starkes Wehn!
Ich bin getrost, des Herren Wort wird stehn! . . ."

Im ersten Gedicht ist es der dem „Redefluß" des Römlings, seiner „Mystik und Symbolik" gegenüber unerbittliche Streiter für die Gotteswahrheit, im zweiten der Luther, der im Bewußtsein gottgewollter Sendung seinem deutschen Volk die „frohe Kunde" neu schenken will und, da er sich in Gottes Hand weiß, keine Todesfurcht kennt.

Beide Gedichte versuchen, dieses ihr Grundthema, das eine den Entscheidungscharakter, das andere die Bedeutungsschwere der Stunde, entsprechend stark, hart und knapp wiederzugeben. In beiden spielt das Stilmittel des Gegensatzes eine Rolle. Wir empfinden es zwar als nicht sehr geschickt, daß Alice v. Gaudy die beiden Gegner eingangs in je einer Strophe schildert, nach Wuchs, Antlitz, Mimik und Kleidung, anstatt das alles im Laufe des Zwiegespräches in Wort und Gebärde mitzuzeichnen. Es hätte den Männern noch mehr echtes Leben eingegeben. Aber die Gegenüberstellung ist dennoch wirkungsvoll. Das „vorgeneigte, bleiche, scharfgeschnittene Angesicht" des Kardinals, in dem „hinter zugekniffnen Lidern schwarzer Augen Strahl" lauert, dessen „Lippen feiner Spott" umzuckt und Luther „breit die Schultern, breit der Schädel, schwergebaut die Kraftgestalt", mit dem „offnen, tiefen Blicke". Kontrastwirkung ist auch erzielt in den klug gesponnenen Sätzen Cajetans:

„Trotz, mein Sohn? dem Heilgen Vater?" lächelt fein der Kirchenfürst
„Junger, übereilter Schwärmer, ahnst du nicht, wie sehr du irrst?
Nur ein Wort von seinen Lippen, und du bist in Bann und Acht,"

und den schwerfallenden Worten Luthers:

„— Kardinal, hoch über allem steht der Gotteswahrheit Macht."

Schafft A. v. Gaudy den Gegensatz der Charaktere und in ihnen den zweier Zeiten, so hebt J. L. Dresler-Schember mehr die Verschiedenheit der Stimmung hervor: den Aufruhr der Elemente, die Angst der Burgbewohner und die Stille um den betenden und schreibenden Luther. — Blitzeszucken und Kerzenschein. — „Herdfeuer, Fackelbrand in Hof und Haus" sind gelöscht, der Mann in „des Eckturms Kämmerlein" bittet um der inneren „Erleuchtung Gnade". — Todesfurcht des Burgwarts und Gelassenheit Luthers.

Beide Gedichte betonen den Geist der männlichen Festigkeit auch in der geschlossenen Form. Beide haben Stropheneinteilung und Endreim, stimmen auch darin überein, daß alle Reime stumpf sind. Schon im „Parazelsus" Bluncks fiel uns das auf. Verszeilen, die derart in der Endsilbe betont sind, haben ganz besonderes Gewicht und klangliche Fülle, erst recht, wenn, wie in dem Gedicht der Gaudy, von 14 Reimpaaren in 9 Reimsilben die volleren Vokale a, u, o, Tonträger sind. Nur will uns

die streng taktierende, achthebige Verszeile, bei der man unwillkürlich ins Silbenzählen kommt, mit der Zäsur in der Mitte, in dem Gaudyschen Gedicht ein Versuch zu allzu glatter Form erscheinen.

Zwar hat auch Z. L. Dresler-Schember eine Zehnzahl der Silben streng durchgeführt, aber einmal fällt dabei die schematisierende Zäsur weg, und zweitens ist der Rhythmus von ganz anderer Lebendigkeit, da unbetonte, kurze Silben ungleich zwischen den betonten verteilt sind.

Besonders hingewiesen werden muß noch auf eine Stileigenart der Dichterin, durch die ihre Sprache besonderen Klang und Nachdruck gewinnt: den Stabreim. Etwa in einer Strophe wie dieser:

„Dann Donnerkrachen. Dunkel liegt der Raum.
Angstvoll das Licht im Leuchter flackert kaum."

Der Stabreim ist nicht immer streng durchgeführt; nur da, wo er sich zwanglos einschaltet in den Rhythmus. Er wird darum auch nie zur Manier. Zeilen, in denen er fehlt, weisen dagegen eine merkwürdige andere Klangverwandtschaft der sinntragenden, hauptbetonten Worte auf. So in:

„Ich sterbe nicht, eh daß mein Werk vollbracht" . . .

der Gleichklang des —er— in ‚sterbe' und ‚Werk'. In:

„Ich bin getrost, des Herren Wort wird stehn!" . . .

die Lautfolge tr + o und o + rt in ‚getrost' und ‚Wort'.

Es lohnt sich, noch einen Blick auf die Bildhaftigkeit in diesem Gedicht zu werfen. Wenn in der Eingangsstrophe der Gewittersturm folgendermaßen personifiziert wird:

„Wild peitschend seine Wolkenrosse grau
Berennt der Sturm der Wartburg stolzen Bau . . ."

so geht das auf Kosten des Lebendig-Anschaulichen. Zeilen wie:

„Dann Donnerkrachen. Dunkel liegt das Haus. — . . ."
Der Regen rauscht. Der Sturm hat ausgetobt . . ."

sind weniger blaß und erlebnisnäher. Dagegen haben die Bilder in den beiden folgenden Strophen:

„Wie Ackerfurchen über ödes Land
Zieht zähe Zeil um Zeile seine Hand,
Die fest, wie eines Reiters Zügelfaust
Die Worte zähmt . . ."

einen ungemein feinen Symbolwert. Im Gleichnis des Bauern und des Kriegers ist der schaffende Luther dargestellt. Besser als in diesen beiden Urbildern deutschen Wesens konnte die volksnahe, blutvolle Gestalt des Reformators nicht gekennzeichnet werden. Es kündigt sich darin an, wie er seine Bibelübersetzung vom Volke her und für das Volk

sieht, wie ihn Gottes Gebot zum Dienst am Volke aufruft. Volk und Gott sind auch die beiden mächtigen Akkorde der Schlußstrophe:

„Und formend fügt die gottgeführte Hand
Das Vaterunser für das Vaterland."

Dies sind wenige Beispiele, in denen sich zeigte, wie die geistige, deutsche Führerpersönlichkeit in der Gegenwartsballade und zwar von einer ganz bestimmten Seite her, Eingang gefunden hat. Man könnte ihre Zahl noch um ein Beträchtliches vermehren. Hier müssen wir uns damit begnügen, noch einige Balladen nur zu nennen, teils, weil es den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, wollten wir sie alle eingehend behandeln, sodann, weil einige davon später noch unter einem anderen Gesichtspunkt betrachtet werden.

Da ist „Elias Holl" von J. L. Dresler-Schember [1]), Johann Sebastian Bach in der „Kaffeekantate" von Robert Hohlbaum [2]), Kepler in Münchhausens „Heerpauken" [3]), „Dürers letztes Werk" [4]), „Die Aehren des Albertus Magnus" [5]), von demselben Dichter, „Mönch Berthold" von A. v. Gaudy [6]), „Keplers Gestirne" von H. Fr. Blunck [7]). Dazu noch manche andere, die wir nicht einbegreifen können, weil sie, wertvoll an und für sich, doch der Ballade auch im weiteren Sinne nicht zugerechnet werden dürfen.

Es nimmt nicht wunder, daß das Schicksal der Sachsen und ihres Herzogs Widukind auch von der Ballade und gerade heute aufgenommen wird. Denn bei aller Einsicht, daß vielleicht dieses frühe Opfer nötig war zur Volkwerdung und Reichsgestaltung, hat für uns Nachfahren diese Zeitspanne unserer Geschichte etwas Schmerzlich-Unbegreifliches, das unsere Gedanken immer wieder umkreisen werden.

Der blutige Tag von Verden ist das Thema schon in Hermann Löns' Ballade „Das bunte Lied" [8]). Die Gestalt des Sachsenherzogs lebt auf in zwei Balladen der letzten Jahre: in J. L. Dresler-Schembers „Wittekinds Opfergang" und Ferdinand Wippermanns „Widukind". Es wurde schon eingangs erwähnt, daß das Motiv als solches bereits von Platen behandelt wurde. Dort war Widukind gesehen als der von der wunderträchtig-magischen Sphäre, dem mystischen Zauber der Meßhandlung Ueberwundene und zum Christentum Bekehrte, also noch ganz

---

[1]) Dresler-Schember, a. a. O. S. 93.
[2]) In: „Ball. d. Zeit", S. 37.
[3]) Münchhausen, a. a. O. 1, S. 103.
[4]) und [5]) Münchhausen, a. a. O. 1, S. 77; 58.
[6]) v. Gaudy, a. a. O. 1, S. 46.
[7]) Blunck, a. a. O. 1, S. 46.
[8]) Löns, a. a. O. S. 259.

im Lichte der schwärmerischen Begeisterung der Romantik für den Katholizismus.

In den beiden Balladen der Zeitgenossen dagegen lebt Widukind als der verantwortungsbewußte Sachsenführer, der um seines Stammes willen seinen Stolz dahingibt und sich unterwerfen will. Wir haben nicht zu prüfen, wie weit die Darstellung der Vorgänge in ihren Einzelheiten den geschichtlichen Tatsachen entspricht, auch nicht zu fragen, ob die zum Ausdruck kommende Haltung Widukinds Christus und dem christlichen Glauben gegenüber theologisch unangreifbar ist. Hier geht es nur darum, ob die Ballade in dem Bild, das sie entwirft, uns den Menschen, die Persönlichkeit in ihrer tragischen Größe nahebringt.

In beiden Gedichten unterwirft sich Widukind, doch diese Unterwerfung ist gesehen als ein notwendiges Opfer um des Volkes willen. „Auf daß ich mein Volk erlös!" ist der leitende Gedanke in Wippermanns „Widukind". Glaube an die unversiegliche Volkskraft, welcher in der Zukunft das Reich zufallen wird, ist das „leise glimmende Licht" dieser dunklen Entscheidungsstunde:

„Was meinem Volk zerbrochen, ich will's erbaun ihm neu,
Haus und Herd und Felder und Herz und Hoffen und Treu!
Freudig soll wieder empfangen die Sachsenscholle den Pflug.
O heiliger Mutterschoß, noch trägst du Männer und Früchte genug!
— — — — — — — — — — —
Und über die Frankengaue sprengt herrschgewaltig das Sachsenroß."

Es ist also durchaus kein feiges Ausweichen vor dem Schicksal, wenn dieser Mann gegen seinen „Sachsenstolz" „den Frankenhaß im Herzen" bezwingt. Ebenso liegt in der religiösen Umkehr nicht Verrat. Wode hat sich machtlos erwiesen, und darum stellt man sich hinter den mächtigeren Gefolgschaftsherren:

„Und hast du uns verlassen, und schlugst du mein Volk und mich —
Wode, nicht will ich dich hassen, aber lassen will ich dich!
— — — — — — — — — — —
In Treuen will ich folgen dem milden weißen Christ,
Der forthin mein erwählter, mein oberster Himmelsherr ist!" —

Das ist germanisch gedacht: dasselbe Treue- und Vertrauensverhältnis, in dem Mensch zu Mensch steht, besteht auch zwischen Mensch und Gott. Bricht der menschliche oder göttliche Gefolgsherr die Treue, so ist der Gefolgsmann frei. Hier geht es zudem, wohlgemerkt, nicht um die persönliche Enttäuschung, sondern um die vom Volk erlittene.

Das Gedicht ist, wenngleich als Monolog gestaltet, doch als Ballade zu werten. Nicht nur weil diese schicksalsschwere Entscheidung fällt, in der ein stolzer Mensch seinen eigenen Willen unter eine höhere Notwendigkeit beugt, sondern auch, weil zum Schluß seherisch die Zukunft aufleuchtet, in der die bittere Stunde ihren Segen tragen wird. Bei diesem Widukind, dessen Glaube an sein Volk das einzige ist, was nicht

wankt, wirkt das Sehertum nicht unecht. Zudem lenkt es hin auf andere Stunden deutscher Geschichte, in denen auch äußere Niederlage in innerer Größe getragen wurde und in der Zukunft Sieg bedeutete. Wir brauchen nur die Namen Heinrich IV. und Canossa zu nennen. Der deutsche Schicksalsweg führt immer erst durch äußerste Tiefpunkte zur Höhe. — So spielt sich in dieser Ballade ein Teil des Oberen Vorganges „in der Seele des Lesers ab." [1]).

Da das Gedicht archaisierend den Stil der Nibelungenstrophe, bezw. der Kürnbergerstrophe nachahmt, erhält es, äußerlich-formal gesehen, eine stark epische Note. Aber die innere Gedrängtheit, die Kürze, — auch in der Wortwahl ist alles anschaulich, jedoch nichts überflüssig — in der die Bilder an uns vorüberziehen, verhüten, daß es sich zu einem nur epischen Gedicht zerdehnt.

Die Ballade Z. L. Dresler-Schembers ist betitelt: „Wittekinds Opfergang" und verrät damit schon, wie die Entscheidung des Sachsenführers gedeutet wird.

Ziska Luise Dresler-Schember:

Wittekinds Opfergang.

Finster der Frankenbeherrscher empfing
Botschaft: durchbrochen den eisernen Ring
Hab' Herzog Wittekind; sei außer Land
Samt seiner Folgschaft!
„Mir bleiben zur Hand
Knaben und Kranke und Greise. Gering
Acht' ich die Siegfrucht, weil ihn ich nicht fing,
Ihn, der schier dreißig bluttriefende Jahr'
Aufbäumt sich wider mich. Wenig fürwahr,
Gilt mir dies Volk ohne Führer; jedoch:
Mit ihm! Da zwäng ich die Stärksten ins Joch.
Hätte ein Heer und den Feldherrn zugleich —
Gegen die Sorben. Wie führ' ich den Streit?
Viertausend fanden bei Verden den Tod;
Ueber die Ufer die Aller lief rot —
Was taugen Tote? Der Lebende soll
Zahlen dem Zwingherrn der Huldigung Zoll!
Zeit bricht die härtesten Früchte vom Baum,
Zeit zähmt die Wildesten, Zeit schafft sich Raum."

Trügerisch blüht blasse Heide empor
Ueber dem holzarmen Elbemoor:
Lager aus Lehm. — Nach des Waldes Duft
Sehnsucht die Sachsen zieht. Gifthauch der Luft
Zehrt an den Kindern. Verbissen und stumm,
Wild wie ein Werwolf der Ingrimm geht um:
„Wittekind, wehe!!" Ein Weib wirft im Harm
Vor seine Füße ihr Söhnlein vom Arm.

---

[1]) Vergl. dazu Münchhausen, a. a. O. 2, S. 8.

Auch hier geschieht sie nur für das Volk; und zwar nicht so, daß sie vom Herzog aus nur persönlichem Wollen heraus gefällt wird. Sie wird ihm vom Volke, das ihm die Ausweglosigkeit und Unerträglichkeit seiner Lage — sie sind mit ihm ins Elbemoor geflüchtet und sterben an Fieber und Hunger — ins Gesicht schreit, aufgedrängt. Und noch etwas, das gleichsam den geschichtlichen Tiefenraum schafft, macht die Entscheidung dringend: Karl der Große, der schon den Widersinn des Tages von Verden einzusehen scheint, braucht den Führer und seinen Stamm, um das Reich zu bauen und zu schützen:

„Mit ihm! da zwäng ich die Stärksten ins Joch.
Hätte ein Heer und den Feldherrn zugleich —
Gegen die Sorben."

Auf beiden Seiten wartet also alles auf die Lösung. Wittekind selbst überwindet sich schwer. Für ihn steht seine und seines Stammes Ehre über allem. Er kann sie nur retten unter Preisgabe von seines Volkes Leben. So steht er im tragischen Konflikt zwischen zwei höchsten Werten. Die Spannung wird noch größer, da sein und des Volkes Wille zunächst nicht übereinstimmen. Er hätte unzweifelhaft für die Ehre entschieden, während sie von ihm verlangen, diese um des nackten Lebens willen zu opfern:

„Tot!" heult sie, „Hunger! Du!! Schaffe uns Brot!"
„Wittekind, wandre! Mach End unsrer Not!
Such einen Ausweg! Wir wollen nicht mehr —
Opfre für uns deinen Stolz!"
Auch die Ehr?"
„Opfere alles. Dein Volk trug viel Pein.
Wittekind wandre!!!" Sie toben und schrein.
Wittekind stumm auf die Feindlichen starrt,
Ob die sein Volk — ob ein Trugbild ihn narrt:
Fäuste verkrampft und verkrallt, zorngeballt
Fassen den Führer — Verwünschung — Gewalt.
„Lebend versenkt ihn im Sumpf! So gebührt
Ihm, der ins Elend hierher uns geführt."
Alboin zu dem Gequälten tritt: „Nun
Wollen zu zweit wir den Schmachgang tun,
Will mit dir wandern zum bitteren Ziel.
Treue trägt alles; nichts ist ihr zu viel.
Heimkehrt, Verbannte zur Heimat! Wir flehn
Für euch am Throne des Kaisers. Wir gehn."
Wortloser Abschied. Aufbrechen alsbald
Waffenlos beide, verschwinden im Wald.

Tage und Wochen und Monde vergehn.
Wintersturm wütet. Starr aufgereckt stehn
Hart vor den Toren der Pfalz Attignac
Heilige Hüter aus Stein. — Es erschrak
Alboin, als des Gekreuzigten Bild
Bannend ihn ansah: den Blick deckt kein Schild!
Wittekinds Inn'res ein Leidstrom durchrann:
„Furchtbar Gespinste die Norne mir spann!
Würg' meinen Willen, ermorde mein Glück,
Steig eine Steilwand, kein Weg führt zurück —

„Such einen Ausweg! Wir wollen nicht mehr —
Opfre für uns deinen Stolz!"
„Auch die Ehr?!"
„Opfere alles. Dein Volk trug viel Pein.
Wittekind wandre!!!" . . . .

Stumm kämpft er nun sein eigenes Wollen nieder, findet auch kein Wort für Alboin, den Freund und Gefolgsmann, der ihn auf den Weg des harten Muß leitet. Erst vor dem Bild des Gekreuzigten in Attignac bricht es aus ihm heraus:

„Furchtbar Gespinste die Norne mir spann!
Würg' meinen Willen, ermorde mein Glück,
Steig eine Steilwand, kein Weg führt zurück —
Morgen beim Frührot ich tu einen Gang,
Christ, wie dein Kreuzweg, lang rang ich und bang.
Hilf mir! . . . . . ."

Hier versucht die Dichterin, Taufe und Bekehrung nicht nur als Beiwerk zur politischen Wende, oder als etwas unwürdig Aufgezwungenes erscheinen zu lassen, sondern ihr auch innere Wahrhaftigkeit zu geben.

Morgen beim Frührot ich tu einen Gang,
Christ, wie Dein Kreuzweg, lang rang ich und bang.
Hilf mir!"
Ein Haltruf: „Woher und Wohin?"
„Meldet am Königshof: Morgen wird knien
Einer, der aufrecht gestanden bislang."
Nennt eure Namen! Was säumt ihr solang?
Wir wollen wissen, woher und wohin!"
„Wittekind bin ich!" „Und er?" „Alboin."

Wolken und Weihrauch durchwallen den Raum,
Wirbeln in Schwaden; zerteilend den Schaum;
Groß taucht Karls kaiserlich Antlitz empor,
Doppelgekrönt mit der Krone. — Vom Chor
Holt man das mächtige Tragkreuz.
„O Christ!
Grausam die Seele gemartert mir ist!
Schmerzensmann Jesus! Wie sehr gleich ich Dir!
Sieh! Für mein Volk nur ich werfe von mir
Alles was hoch und was heilig einst war,
Für seine Freiheit an Deinem Altar
Knie als ein Knecht ich; weil Walvaters Geist
Herrisch befiehlt dies zu tun. — Wenn es heißt
Untreu den Göttern ich wär, Jesus Christ,
Bruder im Leide, Du weißt, wie es ist! —
Sonnwende, sagen sie, kämst Du als Kind —
Kinder und Helden Gefährten wohl sind —
Wotan bleibt Vater und — Baldur — bist Du!"
Schamvoll die Augen schließt Wittekind zu,
Während das Taufwasser kühl ihn berührt,
Tröstend wie Tränen. Der Trostlose spürt
Wunder und Wandlung: Wein wird zu Blut,
Sturm wird zu Stille und Demut aus Wut.

Wotan und Christ in der Seligkeit Saal
Feiern Versöhnung im Abendmahl.

Wittekind erkennt und versteht plötzlich in Christus den „Bruder im Leide", dem er gleicht, der es ihm vorgelebt hat, wie man für das anvertraute Volk von sich wirft „alles was hoch und was heilig einst war". Das ist weit entfernt von einer sentimentalen Bekehrung, wie in Platens Gedicht; ist auch eigentlich nur eine Aneignung christlichen Glaubens aus eigener Leiderfahrung und von germanischen Vorstellungen her, denn: „Wotan bleibt Vater und — Baldur — bist du." Und doch war sie nur möglich von einer gemeinsamen Grundhaltung aus. Wittekinds Gottesbegriff schloß die Möglichkeit ein, daß Walvater prüfen und befehlen kann, auch entgegen dem Freiheitswillen des Menschen, und daß dann Gehorsam selbstverständlich ist:

„. . . Knie als ein Knecht ich, weil Walvaters Geist
Herrisch befiehlt, dies zu tun . . ."

In dem Gottesgehorsam des Gekreuzigten findet die Qual der Selbstüberwindung zum Gehorsam des Menschen ihre Erlösung.

Die Ballade weist zwei Hauptabschnitte auf, die an Länge fast gleich (46 und 42 Verse), wenn auch ohne Stropheneinteilung sind. Diese Abschnitte selbst sind wiederum in je zwei Teile gegliedert.

Den ersten Hauptabschnitt könnte man nennen: „Die Forderung von Reich und Stamm." Er rechtfertigt die politische Notwendigkeit. Den zweiten: „Die Begegnung mit Christus." Er zeigt die religiöse Notwendigkeit.

Die vier Glieder der zwei Abschnitte sind:

a) Karl der Große. Der Bestand des Reiches. Sein Anspruch an Wittekind.
b) Das Sachsenvolk und sein Bestand. Sein Anspruch an Wittekind.
c) Die Ankunft in Attignac.
d) Die Taufe.

Die beiden Glieder des ersten Hauptabschnittes sind innerlich miteinander verbunden dadurch, daß in beiden ein Anspruch an Wittekind ergeht, die des zweiten durch das aufbrechende Christusverständnis, erst plötzlich erkennend, dann bejahend.

Beide Hauptabschnitte aber sind miteinander verknüpft durch Wittekind und seinen Gang. Dadurch bleibt, trotz der Zweiheit des Schauplatzes und der Zeit, die Einheitlichkeit des Ganzen gewahrt.

Auch durch Motive sind Verbindungen geschaffen. Dem in a) andeutenden: „Herzog Wittekind sei außer Land samt seiner Folgschaft" . . antwortet in b) die Beschreibung des Sachsenlagers im Elbemoor. Der Ueberlegung Karls, daß ihm „Volk ohne Führer" nichts nutzt in a) entspricht die Schilderung vom drohenden Mißverstehen zwischen Volk und Führer in b). Dem Anblick der Volksnot in b) entspricht der Anblick des Gekreuzigten in c), dem Aufschrei des Weibes in b) der Hilferuf aus

eigener seelischer Not in c). In b) findet Alboin zuerst das entscheidende Wort für das Volk, in c) hält er zuerst dem Blick des Heilandes stand. Dem Botschaft-Motiv im Anfang von a) entspricht das Meldet!-Motiv am Anfang von d), dem Auftreten Karls in a) seine Anwesenheit in d). Das Wintersturm-Motiv in c) wird in d) durch das Wolken- und Weihrauch-Motiv aufgelöst; denn „heiligen Hütern aus Stein" vor den Toren Attignacs steht gegenüber das „kaiserliche Antlitz Karls" in d). Die leidvollen Worte Wittekinds in c) und d) sind wie die Mittelachse in beiden Gliedern, wie es in a) und b) die Forderung Karls und die Forderung des Volkes waren. Die noch von Bitterkeit erfüllte Ankündigung in c): „Morgen wird knien einer, der aufrecht gestanden bislang" . . . findet ihre Entsprechung und Erfüllung in der nun als „Wunder und Wandlung" erlebten Taufe am Schluß von d).

So erhält auch hier von den inneren Zusammenhängen des Gehaltes her der Bau seine Gliederung und Verklammerung zugleich. Wir erwähnten schon im Luther-Gedicht von der selben Verfasserin ihre Vorliebe für den Stabreim und den lebendigen Rhythmus. Das Gleiche ist in der vorliegenden Ballade zu beobachten. Ferner bringen Rede und Gegenrede größere Bewegtheit, stärkere Akzente des Handlungsmäßigen. Geradezu dramatisch, dabei knapp, peitschend fast im Ausdruck, ist die kurze Szene, in der Wittekind und sein Volk einander gegenüberstehen.

Es zeigt sich hier, wie stark das Dramatische bei der balladischen Darstellung eines Vorganges sein kann. Der von Wilhelm v. Scholz aufgestellte Satz: „die Ballade ist eine Vorstufe des Dramas" [1]), ist jedoch selbst dieser von starken dramatischen Elementen durchsetzten Ballade gegenüber nicht aufrecht zu erhalten, da der Anteil des Epischen, der verbindende Bericht, nicht zu entbehren ist. Darin aber liegt ein Unterschied zu rein dramatisierter Darstellungsweise.

Ein erfülltes Leben von ungeheurer Spannweite und voll Kampf liegt hinter Otto dem Großen in Bluncks „Kaiser Ottos Tod" [2]). Auch hier ein großer Gestalter nicht nur des eigenen Daseins, sondern auch des Reiches.

Der Fürstentag zu Quedlinburg läßt noch einmal die Frucht dieses Lebenswerkes sichtbar werden in denen, die kamen, den Kaiser zu ehren:

„Gesandte der Polen, der Böhmen, der Sarazenen,
Russen, Ungarn, Bulgaren, der Griechen und Dänen."

Zugleich wird damit der ganze Völker und ihre Schicksale umspannende Raum,

[1]) v. Scholz, a. a. O. 1, S. 31.

[2]) Blunck, a. a. O. 1, S. 3, a. a. O. 2, S. 17. Wir gehen im angeführten Text von der zweiten Fassung aus, weil sie noch geschlossener ist als die erste, vergleichen aber später an wesentlichen Stellen mit der ersten.

dem der eine Mann das Zeichen seines Willens aufprägte, sichtbar. Doch der greise Herrscher weiß:

„. . . der Kreis ist vollendet,
Gott nur ist ewig; das Leben ist jung und wendet!“

Wie er nun Quedlinburg, das lebendig schlagende Herz seines weiten Reiches, die Feststadt mit ihrem bunten Gedränge und lauten Getriebe verläßt und dem stillen Memling, der „Pfalz in der Goldenen Aue“ zureitet, läßt er auch das Leben hinter sich, um dem Todesfrieden entgegenzureiten.

Selbst diese letzte, kurze Zeitspanne noch wird bewußt gestaltet. Der Tod findet keinen endlich erlahmten, willenlos gewordenen Greis — welcher Gegensatz zu „Kaiser Sigmunds Ende“ bei C. F. Meyer! — sondern einen, der ihm im Bewußtsein, der Notwendigkeit zu gehorchen, ruhig entgegensieht:

„. . . Sein Vater ruht“ —
Hört er die Reiter. Er lächelt; die zitternde Braue
Späht den Weg voran, den die Birken umfärben;
Wußt er ums Leben, weiß ein Kaiser ums Sterben.

Gelassen, wie er vorausschaut, sieht er auch auf sein Leben zurück. In der ersten Fassung des Gedichtes ist die Ehe mit Edgitha erwähnt:

„. . . Solch Lenzen war's,
Als Edgitha von England floh, ihn zu freien;
Kaiser Otto trabt wie im Traum, wann liebten
Gekrönte einander so sehr — . . .“

In der Fassung von 1935 fehlt dieser Zug, wohl um die zu mythischer Größe aufwachsende Gestalt von allem lyrischen Beiwerk frei zu machen. Hier kreisen die Gedanken nur noch um das Amt und die großen, vom W i l l e n gelenkten Entscheidungsstunden:

„. . . Solch Lenzen war's einst,
Als sein Vater ihn rief, die Krone zu tragen,
Als sein Amt begann . . .“

Weiter:

„Wie er die Franken schlug, die Römer gezwungen,
Wie er die Marken gesichert, wie er der Ungarn
Furchtbaren Wirbel am Lechfeld niedergerungen,
Wie er den weiten Osten bis Polen umbrüstet —“

Dann ein Abschiednehmen. Auch hier wieder zugunsten herberer Linienführung ein Verzicht auf den lyrischen Beiklang, wie ihn die erste Fassung noch aufweist. Dort heißt es:

„Lächelnd dankt er dem Leben. Heut scheint's ihm gering —
Fern ist Edgitha — . . .“

In der zweiten Fassung dagegen:

„Groß war das Leben. Heut scheint ihm das Leben gering —
Nah ist der Tote dem Reiter. —“ . . . .

Losgelöst von allen, in einsamer Größe, schon vom Tod umschattet,

geht er den Weg zu den Königsgräbern, Rechenschaft abzulegen vor dem Ahnherrn und vor Gott. Der Vater, der auf dem letzten Ritt unsichtbar neben ihm war, ist jetzt ganz gegenwärtig. Schon einmal tauchte die Frage auf:

„So steht, Vater, mein Werk, hab ich's gut gerüstet?"

Nun, im letzten Alleinsein, ist sie wieder da, zugleich mit der Erwartung, ob auch Gott sein Ja zu dem vollendeten Werk sagen wird:

„. . . Hab ich dein Erbe gehalten,
Vater, und recht getan? Nun schreite ich bald
Einsam wie der Geringste vor Gott den Uralten,
Schreite und weiß, ein Pfeilschuß von seinem Bogen
War ich für ihn, bin ich zum Ziel geflogen?"

Im Auftrag der Väter und im Auftrag Gottes wirken, dies Bewußtsein war der tragende Grund, aus dem alles erwuchs. Im Auftrag der Väter, das bedeutet: in der Bindung des Blutes leben und ein Erbe hüten und ausbauen. Im Auftrage Gottes, das will sagen: von ihm her letzte Vollmacht empfangen, die allem Tun erst seine eigentliche Berechtigung, Größe und Weihe gibt. So ist, bei aller Freiheit und Kühnheit des Handelns, jede Selbstherrlichkeit unmöglich in dieser Gebundenheit und diesem Gehorsam. Sie adeln auch das Sterben.

Der Gedanke an den göttlichen und an den menschlichen Auftraggeber und Richter, so fanden wir, gibt dem Gedicht seine letzte Sinnfülle, seine metaphysische Ueberhöhung. Auch hier wirkt dieser tragende Grundgehalt bestimmend auf den Aufbau. Er tritt nicht erst am Schluß zu Tage, sondern taucht schon am Anfang und dann ein paarmal wieder auf, wie ein begleitender Akkord zu dem Sinnen und den Bildern des inneren Auges des Kaisers. So: . . . „als sein Vater ihn rief" . . . (Strophe 3, Zeile 2); . . . „Gott nur ist ewig", (3/6) . . . „sein Vater ruht" . . . (4/3) . . . „So steht, Vater, mein Werk" . . . (5/6); . . . „Nah ist der Tote dem Reiter" . . . (6/2); . . . „Er sucht im Kreuzgang des Vaters Gestalt" . . . (8/1); bis hin zu der Frage: „Hab ich dein Erbe gehalten, Vater, und recht getan?" . . . (9/2).

Auch von der Todesmahnung, wie von einem Leitmotiv, ist das Ganze begleitet: „der kranke Kaiser" . . . (1/3); . . . „des Kaisers Herz hämmert müde" . . . (3/3); . . . „der Kreis ist vollendet" . . . (3/5); . . . „krank scheint der Kaiser" . . . (4/1); . . . „weiß ein Kaiser ums Sterben" . . . (4/6); . . . „der Totenweber pocht ihm am Herzen" . . . (7/2); . . . „Die Zeit ist gekommen, die er dem Leben gesetzt", . . . (8/2); . . . „Nun schreite ich bald . . . vor Gott den Uralten" . . . (9/3), bis zu den Endzeilen, in denen er hinsinkt, „Schlummer des andern Beginnens." Es ist ein allmähliches Anschwellen des vollen, dunklen Tons, der das Ende beherrscht. Umgekehrt, voll anklingend und leise verebbend, durchzieht das Leben-Motiv das Gedicht.

Schon die erste Zeile scheint das wiederzugeben: „Die Osterglocken in Quedlinburg hallen aus." . . . Dann die bunte Schau der Nationen und der Stadt, das Abwenden von diesen Dingen und die Wegrichtung auf das stille Memling, zugleich ein Ablösen der äußeren Bilder durch die innere Schau. Ein Ueberdenken des Ertrages des Lebens; von seinen Siegen unter allen Völkern, zurück zu dem engeren Kreis der Bürger der Stadt, bis in den schmalsten Raum der Fürstengruft, wo das Leben rückkehrt zum menschlichen und göttlichen Vater:

„Hier begann es, von hier aus, köstlich erlitten,
ist der Kreis des Seins ungeheuer umschritten".

Man wird diesem Typus der Ballade nicht gerecht mit den alten Klassifizierungen. Sie ist nicht numinos, nicht natur- oder totenmagisch, nicht pantheistisch-mystisch, auch nicht heroisch-tragisch in dem Sinne, daß an einem äußeren, starken Zusammenprall Kampf und Untergang des heldischen Menschen sichtbar würde. Und doch begegnet uns ein Mann von höchstem Adel und heldischer Willenskraft, zeigt sich hier — wenn auch statt tragischer Spannung ruhige Ausgeglichenheit vorherrscht — noch einmal die Fülle eines starken Lebens. Das formal gestaltende Grundelement ist epischer Natur. Jedoch nicht in ausladender Breite, sondern auf kleinstem, geschlossenen Raum, in zehn sechszeiligen Strophen nur, ferner durch die Kunst, starke Lichter und Reflexe wirksam zu machen, wird der Gehalt als Ballade gestaltet.

Zwischen den vier großen, ewigen Mächten, an die Menschendasein überhaupt gebunden ist, steht noch einmal der sterbende Kaiser: Gott und die Ahnen — Leben und Tod. Und zwar, wie wir zu zeigen versuchten, begegnen und durchdringen sich die vier, auftauchend, sich steigernd, voll einsetzend und verklingend. Dabei, soviel inneren, heimlichen Sinn jedes Wort hat, soviel Ernst und Adel von einzelnen Gebärden ausgeht, immer ist wie in den besten Handlungsballaden alles lebendig, farbig, anschaulich, wenn auch von gelassener Ruhe, einer Ruhe, die sich übrigens ebenso in dem Rhythmus der langen, getragenen Zeilenform ausprägt. Wie der Dichter beabsichtigte, alles konkret zu gestalten, mag ein Beispiel zeigen:

. . . „sein Vater ruht" — hört er flüstern . . .

lautet die Stelle in der Fassung von 1931. Die Wahrnehmung ist also — auch oder vor allem für den Leser — auf das Hören beschränkt. Dagegen in der jüngeren Fassung:

. . . „sein Vater ruht" — hört er d i e R e i t e r . . .

Zum akustischen Reiz kommt hier der visuelle. Ohr und Auge werden beschäftigt, wir sehen und hören Menschen und Pferde, und da vorher (Strophe 2 und 3, Anfang) schon gesagt ist, daß sie reitend auf dem

Wege sind, sehen wir zugleich ihre Bewegung, hören den klingenden Hufschlag.

Auch dieses Gedicht, ähnlich wie Münchhausens „Rembrandt“, ist nicht Handlungsballade im alten Sinne. Es nähert sich eher dem epischen Gedicht. Und doch müssen wir ihm seine Stelle noch innerhalb der Balladengattung zugestehen, wegen der vorher aufgezeigten Eigenschaften. Man muß eben unter die Oberfläche dringen, muß verstehen, feinere Schwingungen dieses Kunstwerkes aufzunehmen. —

Blicken wir schließlich von der Gestalt Ottos I. noch einmal zurück auf die Heinrichs II. in Hebbels „Die heilige Drei“, so finden wir, auch dort wurde das Lebenswerk begriffen als von Gott gestellte Aufgabe. Aber ihr Träger und Erfüller hatte erst durch den Tiefpunkt des Erfahrens der Fragwürdigkeit und Schwäche alles Menschlichen hindurchgemußt. Eben dieses Wissen steht richtend über allem ferneren Tun. Dagegen vereint Otto I. in Bluncks Ballade noch kurz vor dem Tode mit der **Ungebrochenheit** des Willens und der Lebensbejahung auch jene Demut gegenüber dem Ahnenerbe und Gott. Es gibt von den beiden Kaisern zwei Bildwerke von unbekanntem mittelalterlichen Meister, die die gleichen Züge ihres Wesens, wie sie in unsern Balladen Ausdruck finden, — den Dichtern sicherlich unbewußt — enthüllen: das Standbild Heinrichs II. an der Adamspforte des Bamberger Domes mit der leicht geneigten Haltung des Mannes, der eine Last trägt und dem sinnenden Blick, der um die „Vergeblichkeit“, den Tod, weiß und das Reiterdenkmal Ottos des Großen in Magdeburg. Das ist zwar nicht der Greis, sondern der Kaiser auf der Höhe seines Lebens und seiner Kraft, sinnenfreudig, willensstark, beherrscht und doch die Runen tiefsten Ernstes, wie sie nur das Bewußtsein eines gottgegebenen Auftrages und darum letzter Verantwortlichkeit eingräbt, um Mund und Augen und auf der Stirn. So führt uns, wie damals der Bildhauer der Stauferzeit (auch das Standbild Ottos entstand erst um 1250) heute unsere Ballade zu den Urbildern deutschen Wesens.

Neben Wittekind und Otto I., diese beiden Großen des deutschen geschichtlichen Raumes [1]), stellen wir nun noch einige **Vertreter der**

[1]) Auch hierzu könnten wir noch eine ganze Anzahl Beispiele bringen. Doch wiederum muß es bei dem Hinweis auf einige Balladen bleiben. H. Fr. Blunck: „Wallenstein vor Breitenburg“, (a. a. O. 1, S. 30; a. a. O. 2, S. 33), Z. L. Dresler-Schember: „Heinrich IV.“, „Der Heimgang Karl V.“ Die Gedichte „Bismarck“, „Hindenburg“, „Schlageter“ (a. a. O. S. 59, 87, 101, 103, 106) sind mehr Wesensbilder in der Art des vaterländischen Gedichts. Hinweisen möchten wir aber noch auf manche echte Ballade der Dichterin, die die großen Geschichtsträger anderer Völker wiedergibt, wie u. a. „Gustav Wasas Weg“, „Das Ketzergericht von Calais“, Robespierres letzte Schachpartie.“ (a. a. O. S. 153, 165, 210.) Hier wäre auch Albert Mähls „Alfred“ zu erwähnen, (Nddtsch. Ball. S. 99.)

engeren Stammes- und Landesgeschichte. Im mittelbaren Sinne liefern ja auch sie ihren Beitrag zur deutschen Gesamtgeschichte. In ihnen lebt gleicherweise jene willenhaft-gestalterische Grundhaltung.

". . . Um Deutschlands Sein geht es immer nur dort, wo sich der Westen mit dem Osten berührt, sein Zusammenprall zur Entscheidung drängt. In unsere Erde ist die ganze deutsche Geschichte geschrieben", sagt Pahlen in Edwin E. Dwingers „Die letzten Reiter", als sie über ostpreußisches und Baltikum-Schicksal sprechen. Etwas von dieser Schicksalssendung des Ostlandes ist auch in vielen Balladen der Miegel wahrnehmbar, besonders in einer solchen, die den Kampf des Ordens gegen Litauen, Germanentum gegen Asiatentum, spiegelt.

Wortkarg, aber tatbereit steht vor uns Henning Schindekopf, Marschall des Deutschen Ordens unter Winrich von Kniprode.

So bringt er dem Hochmeister die Botschaft:

„. . . Der Deutsche Orden
Ist Herre des Herzogs Kynstudt geworden.
Litauen ist still. . . ."

Auf die Frage, wer den Feind zu Boden zwang, findet er, der ja als Bote geschickt war, nur die kurze, überraschende Antwort:

„Ock sülvst!"

„Ock sülvst!" wird sein Wappenspruch, „Ock sülvst!" ist das einzige, was er sich selbst zugesteht, wie er sieht, daß das Ordensland in neun Jahren des Friedens, unter seiner, des Bauern Hand aufgeblüht ist. Und wieder muß er das Land mit dem Schwerte freimachen. Der Orden siegt, aber Schindekopf erliegt seinen Wunden. Den Freunden, die glauben, ihn auf den nahenden Tod vorbereiten zu müssen, indem sie ihn fragen, wer den schon heimgegangenen Ordensbrüdern die Siegesnachricht bringen wird, gibt er zur Antwort sein stolzes, wissendes „Ock sülvst"!

Er ist der Mann des Selbstbewußtseins, eines Stolzes und einer Sicherheit, die hervorwachsen aus dem Wurzelgrund seines Wesens als Bauer und Krieger.

In dieser Ballade der Agnes Miegel, die viel epischen Einschlag hat und also garnicht zu ihren stärksten gehört, muß man, wie immer, die Bildkraft bewundern, mit der sie Menschen und Umwelt darstellt. Da ragt die Marienburg auf und mit ihr zugleich ist die Landschaft gesehen, in den ersten zwei Zeilen:

„Um die Hochburg der Deutschen Ritter klang
Wie Schlachtruf der Nogat Frühlingsgesang."

Wie lebt die eben geschlagene Schlacht noch nach in Schindekopfs Worten, in dem „jäh und jach", in dem Bild von Sporn und Weiche. Und wie ist Schindekopf selbst mit ein paar Worten lebensvoll gezeichnet:

„Stählern der Panzer, die Glieder wie Stahl,
Eine Bauernstirn und ein roter Schopf,
Das ist der Marschall Schindekopf."

Dann das fruchtbare Land. Da:

„Wogt hoch um Walpurgis die Wintersaat,
In den Werderwiesen weiden die Pferde,
Mit läutenden Glocken geht die Herde."

Ferner das Bild der aufgeschreckten Bauern:

„Und sie standen viele hundert Seelen,
Im Schloßhof bei rotem Kienspanschwelen,
Dreschflegel und Sensen trugen sie . . ."

das die Stimmung von Hunger und Tod und Streit plastisch-anschaulich macht. — Im letzten Teil die Stimmung von Winter und Sterben und Auslöschen:

„Ueber Rudaus Walstatt flog schattend die Nacht,
Verbrandend rollten die Wogen der Schlacht,
Weich fielen die Flocken, weiß und schwer,
Ueber das sterbende Litauenheer."

— — — — — — — — — —

Schneewolken zogen um Mittag herauf,
Den Himmel verbarg es schwarz und dicht."

Und mitten in dieser trauervollen Stimmung die harten, soldatischen Fragen des sterbenden Schindekopf:

„. . . Ist die Schlacht geendet?"

— — — — — — — — — —

„. . . Meister, wes ist der Sieg?"

Wir sehen, Bauernherz und Soldatengeist erfüllen das Ganze, auch in der Wahl der Bilder, der Worte.

Die eiserne Kraft und die Schwere finden wie von selbst ihren Ausdruck im Stabreim: . . . „Jäh und jach" . . . „klirrende Ketten" . . . „wir wollen den Wilden betten" . . . „wes Hand war so hürnen" . . . „des wütenden Wolfes" . . . „sie lenkten das Land" . . . u. s. f. Auch hier ist er, wie in den Balladen der Dresler-Schember, nur zwanglos eingefügt, nicht regelmäßig, wie im altgermanischen Vers, wo er ja einzig Klang und Rhythmus bestimmte. Es würde in unserer neuhochdeutschen Verssprache, die andere Taktfüllungen und auch den Endreim kennt, unecht-archaisierend wirken, wollte man ihn von Anfang bis Ende durchführen wie etwa in Fr. Rückerts „Roland der Ries'" oder in W. Jordans Versepos „Die Niblunge", wo man sich des Eindrucks eines hohlen, unwahren Pathos nicht erwehren kann. Ohne Zweifel aber ist der Stabreim noch heute ein Stilmittel unserer Muttersprache und soll auch in der Dichtung, wo er organisch hervorwächst, zu ihrer Veredelung und Ausdruckskraft beitragen. Er muß eben Quellwerk, darf nicht Machwerk sein.

R. Walther Darré schreibt in „Das Bauerntum als Lebensquell der nordischen Rasse": „Wir kranken bei uns in Deutschland an dem Erbe

der letzten Jahrhunderte; wir haben uns angewöhnt, zwischen Adel und Bauer, zwischen Bauer und Krieger Scheidewände aufzurichten. Dabei überlegen wir aber nicht, daß dem deutschen Wesen damit etwas Unnatürliches zugefügt wird. Dem alten, germanischen Bauerntum war der schwertlose Bauer durchaus fremd." (S. 60.)

Nun, unsere Ballade kennt die Einheit von Bauer und Krieger. Henning Schindekopf steht keineswegs vereinzelt da. Bauer und Soldat ist auch Franz Peter Kürtens „Jan van Werth."[1]).

„Vivat der dütsche Kaiser, und floreat sien Rich!"

Da leuchtet gleich im ersten Vers der Reichsgedanke auf. Für Kaiser und Reich ist der Bauer zum Feldhauptmann geworden. Nun soll er einen Totschlag verantworten. Ungefragt berichtet er, ohne dabei vor dem hohen Kriegsrat seine heimatlich-bäuerliche Mundart mit dem Hochdeutschen zu vertauschen. Doch knapp, klar, wie Kommandowort, nicht nach Bauernart behaglich breit und weit ausholend, fallen seine Sätze. Der Graf von Merode hatte sich geweigert, bei einem kameradschaftlichen Umtrunk in das Hoch auf Kaiser und Reich einzustimmen, weil van Werth, der „Viläng", es ausbrachte.

„Viläng? nie maht ich Hehl drus: ne Knäch vam Kümpchenshoff!
Doch eener, der em Kappes- un Kregsfeld nümmer krooff."

In diesen derb-schlichten Worten liegt der ganze Stolz auf seine Bauernarbeit und sein Soldatentum zugleich. Doch es geht nicht um die eigene Ehre, sondern um Deutschland:

„Dat he nit met mir anstoß, nit metsong en der Stroph
Dat Huh ob unser Dütschland, — bluß, weil ich Ton angov!"

Das gibt seinem Zorn den Rest. Er erschlägt ihn. Sofort darauf stellt er sich selbst soldatisch-ehrbewußt dem Gericht. In vier Langzeilen nur ist dieser Höhepunkt der Handlung zusammengefaßt. So kommt auch an dieser Stelle in der äußeren Gestaltung die geballte, urwüchsige Kraft, die in diesem Manne wohnt, seine soldatische Zucht und Gestrafftheit, zum Ausdruck:

„Do schlog dann doch ming Stemm öm. ‚Halt!' schreit ich, ‚en de Reih!'
Sing Antwort? — Schmeß me'm Becher! — Ne Greff, — ne Peff! vörbei!—
Ich ging die Naach noh'm Turm noch, — mich hätt ken Waach gehollt! —
No urdeel, huher Kregsrot! — Sag nit: der Wing wor schold!"

Der Kriegsrat spricht ihn frei. Fahne und Degen, die Ehrensymbole des Soldaten, werden ihm wieder zuerkannt. Die Ballade schließt triumphierend mit van Werths Lied von Kaiser und Reich.

So wachsen Stammesart und Standesart hinein in den Reichsgedanken, so werden Stammes- und Standesehre überhöht von des Reiches Ehre.

Wir werden dieses Gedicht den heroischen Balladen, dem Typus mit „plastischem, gegenständlichen, harten und klaren Stil"[2]) zurechnen, werden uns auch wohl an Münchhausens Wort erinnern, wonach es auch

---

[1]) F. P. Kürten: „Jan van Werth vürm Kregsgerich en Kölle" (1644) a. a. O. Bd. 3, S. 95; Ball. d. Zeit. S. 61.

[2]) Benzmann, a. a. O. 1, S. XV (Einleitung).

Balladen mit nur einem, dem Unteren Vorgang gibt. „Balladen sind es trotzdem, und oft ganz prächtige," fügt er hinzu [1]). Man wird aber nicht von einer Ballade nur des Unteren Vorgangs sprechen können, wo zwar dieser die Hauptsache ist und auch die Formgebung beherrscht, wenn gleichzeitig zu Tage tritt, „was tief im Inneren der Menschen, im Hintergrunde der geschichtlichen Gebilde oder der Naturvorgänge an wesentlichen Triebkräften lauert," was „als ‚Neues' überwältigend oder zerstörend (in der Ballade) in einem Augenblick hervorbricht" [2]). In Kürtens „Jan van Werth" ist es nun so, daß das Schwergewicht auf der äußeren Handlung liegt, daß aber Jan durchaus in einer Entscheidungsstunde seines Lebens steht, sozusagen hart am Abgrund, in den er stürzen könnte, wenn nämlich seine impulsive Verteidigung der Ehre — wie das Handeln des Prinzen in Kleists „Prinz von Homburg" – als Eigenmächtigkeit betrachtet und er zum Tode verurteilt würde. Diese Tragik, in der Ehre gegen Gesetz stände, wird zwar durch den versöhnlichen Schluß, in dem Mannes- und Volksehre über den Gesetzesbuchstaben gestellt werden, aufgehoben, aber sie droht doch. Zudem stehen im Hintergrund höchste Werte: Ehre, Kaiser und Reich.

Indem der Dichter den Bericht über das Geschehene der Hauptperson in den Mund legt, erhält er Unmittelbarkeit und Anschaulichkeit. Erst am Schluß tritt er selbst hervor, aber nicht um Betrachtungen oder eine Moral an das Vorhergehende zu knüpfen, sondern um mit knappen Sätzen zu sagen, wie die Gerichtsverhandlung endet. Auch wird in diesen acht Zeilen noch zweimal das Wort auf Jan übertragen.

Wir werden in zwei Handlungsszenen zugleich eingeführt. Die eine, der Rahmen, ist das Kriegsgericht, die andere zeigt, wie Jan den Meroder erschlägt. Beide aber – und das ist wahrhaft meisterlich an dem Gedicht — erleben wir gleich wirklich.

Wie wir bei der Hamann-Ballade sahen, daß Schritte der inneren Handlung bestimmend waren für die strophische Gliederung, so läßt sich hier feststellen, daß jeder Stufe der äußeren Handlung eine Strophe entspricht. Dabei besteht die Strophe in äußerster Knappheit nur aus zwei Langzeilen mit Endreim. Die Strophen 1—4 enthalten die Einleitung, die Strophen 5—17 das eigentliche Geschehen. In Strophe 11, genau der mittleren des Hauptteils, sowie des ganzen Gedichtes, beginnt die Krisis: die Geringschätzung des Meroders. Die Strophen 18—21, vier Strophen wie die Einleitung, in denen der Berichterstatter selbst das Wort ergreift, bilden den Schluß. In der Gesamteinteilung somit wie in der Aufeinanderfolge der einzelnen Strophen klare, sogar

---

[1]) Münchhausen, a. a. O. 2, S. 126.
[2]) Rob. Petsch, a. a. O., Abschnitt über die Ballade, S. 230 ff.

symmetrische Gliederung. Straff wie das Wesen des Feldhauptmanns selbst, deutlich, wie die Feindschaft der beiden Menschen und Mächte — Dünkel und Ehrbewußtsein —, die zum Austrag kommt. Also auch hier eine innere Gesetzmäßigkeit, die sich ihre äußere Form schafft.

Von ebensolcher Klarheit und Bündigkeit im Ausdruck ist die Sprache, dabei urwüchsig bis zur Derbheit und doch nicht alltäglich sondern treffsicher und geschliffen. Die Ballade ist in rheinischer, genauer niederbergischer Mundart geschrieben. Julius Langbehn sagt von der Dialektdichtung, daß sie „dem Herzen des Volkes um eine Stufe näher" stehe als die Volksdichtung, ferner, daß sich „Schiefheiten und Unwahrheiten der Bildung" . . . „in einem urwüchsigen Idiom weit weniger verbergen lassen als in einem abgeschliffenen" [1]). Langbehn verlangt ferner eine ernsthafte plattdeutsche Dichtung. Es gibt nun, wir werden in der Folge mehrfach darauf stoßen, eine ganze Reihe guter, mundartlichen Balladen, für die Namen wie Hans Friedrich Blunck und Moritz Jahn zeichnen. Auch F. P. Kürten gehört zu den Dichtern, deren Hauptanliegen es ist, die Mundartdichtung aus dem bloßen Spaßmacher- und Possenreißertum herauszuheben.

In unserem Gedicht ist jedes überflüssige Wort, jedes hohle Pathos vermieden. Wie kurz kommt z. B. zum Ausdruck, wie Jan seine innere Erregung meistert:

„Dommheet! ne Schluck! — vergesse! — Ich song mie Led an't Eng;"

Sodann der knappe Bericht der Tat:

„. . . ‚Halt!' schreit ich, ‚en de Reih!'
Sing Antwort? — Schmeß me'm Becher! — Ne Greff, — ne Peff! [vörbei! —"

Das ist wohl kaum noch zu übertreffen.

Ferner, welcher Sinngehalt steckt nicht allein in dem einen Wort ‚schlih', das soviel wie ‚langsam, heimlich, hinterhältig' bedeutet. Wie charakterisiert es den Meroder. Ganz konkret und nicht ohne Derbheit ist gesagt, wie sich Spott und Verachtung auf dem Gesicht des Grafen spiegeln, zugleich wie scharfäugig van Werth beobachtet.

„. . . und üvversoch och klok,
Wie der Meroder glich sing Pomademul vertrok.
— — — — — — — — — —
En singe Oge ävver stund jitzt dat Woet: ‚Viläng!'"

Natürlich bringt die Mundart auch manche Wörter mit, die nur für den sie selbst Sprechenden und Verstehenden Sinnenfälligkeit, und zwar sehr starke, haben, wie: Knodde = Suffknodde, Kehlkopf; Ül = irdenes

---

[1]) J. Langbehn, a. a. O., S. 122 u. S. 145/46.

Trinkgefäß (Töpferware heißt noch heute im Rheinland Ulewar. Im Töpferdorf Langerwehe gibt es eine Ulegasse.); präckeln = reizen, kitzeln; plaatz = anstatt.

Man kann fragen, ob die Münchhausensche Forderung, die „Behandlung einer Handlung" müsse „gehobene Sprache, Schmuckform des Satzbaues, erhabenes Schreiten" aufweisen, auf die Mundart-Ballade zu übertragen ist und muß verneinen. „Stilisierte Ausdrucksmittel" — d. h. sprachlicher Ausdruck und sprachliche Form müssen dem inneren Wesen entsprechen — hat auch die Dialektballade, aber anstatt der anderen Merkmale scheint doch gerade äußerste Schlichtheit und Natürlichkeit ihr besonderer Wesenszug, der sie aber keineswegs davon entfernt, Ballade zu sein. Es kommt auch hier auf den Dichter an, der Wort und Bild solcherart fügt, daß seine Heimatsprache nicht als ein vernachlässigtes, abgegriffenes Werkzeug des Alltags erscheint, sondern daß es von ihr ausgeht wie das metallische Glänzen einer tüchtigen Pflugschar, daß sie wie der dunkle Spiegel eines Brunnens erscheint, der ihre herztiefe Kraft ahnen läßt.

Neben „Jan van Werth" soll sogleich eine zweite plattdeutsche Ballade, und zwar aus dem niederdeutschen Raum, gestellt werden, nicht nur, weil sie Mundartballade ist, sondern weil auch in ihr ein stammhaft und ständisch verwurzelter Führertypus hervortritt. Es ist der Admiral der Lübeckschen Hanse, J o h a n n W i t t e n b o r g, in der gleichnamigen Ballade von Hans Heitmann [1].

Er hat Bornholm erobert, Wisby befreit und will nun den Dänenkönig selbst zwingen. Da erfährt sein zupackender Wille plötzlich einen Umbruch. Restlos, wie er bisher nur seinen kühnen Plänen lebte, verfällt er nun der Liebe zu der schönen Dänenkönigin, um derentwillen er das kaum erkämpfte Bornholm verrät. Die Lübecker üben strenges Gericht. Er wird zum Tode verurteilt. Wittenborg bittet nicht um Gnade, er steht zu seiner Tat, bejaht den Urteilsspruch und gewinnt damit die Entscheidung über sich selbst zurück.

„Se schreet un se draut em — he steit as'n Toorn.
An Schu is sien Stimm un an Beven:
‚Bornholm heff ik wunnen — un heff't ook verlorn —
Dat gellt wüll en Minschenleven!'"

Hier kommt es nicht wie in „Jan van Werth" am Ende zu einer glücklichen Lösung des Konfliktes. Es waltet hingegen die Unerbittlichkeit des Schicksals, das aus einem sieghaft voranstürmenden Leben heraus den Menschen in Schuld verstrickt und dann Sühne fordert. Diese Unausweichlichkeit spüren wir wieder nicht nur in dem Geschehen selbst, sie gebietet bis in die strenge, kurze Darstellung, die innere wie die äußere Form hinein. So ist das Kräftespiel verteilt: kämpferischer Wille

[1] In: „Nddtsch. Ball." S. 51.

gegen Liebesleidenschaft in Johann Wittenborg selbst, kalte Berechnung und Trugspiel bei der Königin — sie gibt sich Wittenborg hin, nur um Bornholm von ihm zurückzugewinnen — und blindes Begehren des Mannes. Das alles auf dem politischen Hintergrund des Kampfes der Dänen gegen die Hanse. Der Anfang berichtet von der Niederlage der Dänen und dem Sieg Wittenborgs, am Schluß steht die Hinrichtung des Admirals und der Triumph des dänischen Königspaares. Dazwischen rollt das Geschehen in drei Zeiten und Bildern ab:

1. Das Friedensangebot der Dänen. Auf hoher See.
2. Wittenborg verfällt der Königin. Schloß Kronborg.
3. Wittenborgs Hinrichtung. Lübeck.

Dieser Dreiteilung entspricht die äußere Aufteilung in drei mal drei Strophen. Als besonderes Stilelement ist dabei noch zu beachten, wie unvermittelt der Schritt von der einen zur anderen Stufe der Handlung getan wird. Noch sind wir in Strophe 3 auf dem Hanseschiff, wir sehen die „dänische Snigg mit de witte Flagg" ankommen, hören den Botenbericht, und schon setzt Strophe 4 ein mit: „Slott Kronborg lütt hell dör den düstern Dak". Noch sehen wir die Königin ihr Spiel mit dem Admiral beginnen, sehen sie mit ihm tanzen (Strophe 6), da setzt Strophe 7 ein: „To Lübeck dar löd de Armsünnerklock." Allerdings, innere Beziehungspunkte sind da, sonst würde das Ganze ja auseinanderfallen: am Ende von Strophe 3 wird Kronborg und König Atterdag erwähnt. Damit ist die Ueberleitung zu Strophe 4 geschaffen. Das mißtrauische: „Dar danzt uns Bornholm ut de Reken!" der Hansen bereitet auf das Schicksal Wittenborgs vor. Gerade dieser innere Beziehungsreichtum bei äußerem harten Nebeneinander der Bilder ist als besonders künstlerisch in der Herausarbeitung balladischer Stileigenart zu werten. Die Phantasie des Hörers oder Lesers wird dahin geführt, das nur Angedeutete, Unausgesprochene selbst auszumalen. Zugleich wird jene Atmosphäre von Geheimnis und abgründiger Dunkelheit geschaffen, die uns an der echten Ballade so fesseln. Diese steht in der Tradition der alten Volksballade, die auch übergangslos ganze Handlungsstrecken übersprang. Als Beispiel sei hier folgende Strophe aus „Sir Patrik Spence", einer englischen Volksdichtung, angeführt [1]:

> „Im Winde flaggten die Wimpel,
> hoch tanzten Schiff und Flut; —
> drei Tage, da schwamm auf dem Meere
> nur noch ein bebänderter Hut."

Auch dort wirken Flut und Meer wie ein Bindeglied und zwar des Handlungsbildes, während die Katastrophe des Handlungsverlaufes zwi-

---

1) Benzmann, a. a. O. 1, Bd. I, S. 142.

schen Zeile zwei und drei (s. o.) unausgesprochen liegt und nur in Zeile vier angedeutet wird [1]. Das Sprunghafte der Volksballade und des Volksliedes ist allerdings vielfach auf langes Zersingen zurückzuführen, während es in der Kunstballade ein bewußt angewandtes Stilmittel ist.

Die stärkste Ueberraschung birgt in „Jan Wittenborg" die Schlußstrophe. Den Mann, der sich ganz einsetzt in seiner Tat und in seiner Liebe und schließlich büßt, können wir verstehen. Diese Königin aber bleibt uns rätselhaft-unheimlich. In Strophe fünf und sechs und nach Wittenborgs Worten in Strophe acht durchschauen wir ihr Tun noch nicht. In Strophe neun erst zeigt sich, daß sie ihre Frauenehre in kalter Berechnung dahingegeben hat, um Bornholm zu Dänemark zurückzuholen. Größe und Verruchtheit zugleich!

An den bisher betrachteten Balladen ist deutlich geworden, wie tatsächlich in der Gegenwartsballade die geistige und politische deutsche Führerpersönlichkeit, im gesamtdeutschen sowie im Stammesraum wurzelnd, stark hervortritt. Wir sagten eingangs in Bezug auf den politischen Führer, daß das Motiv schon seit der Klassik auftritt. Darin setzt unsere Ballade also nur eine Traditionslinie fort. Neuartig aber ist die Auffassung vom Führertum. Dort lebte es in einer Sphäre von Edelmut, von Wunder und Zauber, von katholisierender Religiosität, in heimlicher innerer Spaltung. Hier dagegen der ungebrochene Gestaltungswille eines Otto des Großen, das kraftvolle Selbstbewußtsein und die Geradheit eines Henning Schindekopf und Jan van Werth. Selbst wo das eigene Wollen sich beugen muß um höherer Forderungen willen, wie bei Wittekind, liegt gerade im Verzicht auf den erstgewählten Weg und im leidvollen, opferbereiten Aufsichnehmen der Notwendigkeit Adel und Größe. Der Wittekind-Typus steht damit Heinrich II. in Hebbels „Die heilige Drei" innerlich nahe. Daß die Großen der Geschichte nicht alle auf Goldgrund gemalt sind, wird schon an Wittekind sichtbar, noch deutlicher aber an Wittenborg, der schuldig wird, da in ihm Leidenschaft über klaren männlichen Willen die Herrschaft gewinnt. Aber auch ihn „adelt das letzte Schicksal."

Anders steht es um die Darstellung geistigen Führertums. Was da an nur spärlichen Ansätzen bis etwa 1900 vorhanden war, bricht jetzt in reicher Fülle hervor. Und auch dort ist es das Willenhaft-Gestalterische, was die Dichter am meisten hervorheben: die tragisch-kämpferische Haltung eines Hamann, das aus dem Lebensdunkel triumphierend sich emporringende Dennoch eines Rembrandt, die Kühnheit der Entscheidung für göttliche Wahrheit und das unbeirrbare Sendungsbewußtsein Luthers.

[1]) Zum Stil der Volksballade vgl. Benzmann, a. a. O. Bd. I, S. XV.

Obgleich überragend in ihrer Größe, stehen diese Menschen nicht losgelöst von ihrer Umwelt da. Wittekind als Herzog seines Stammes ist so mit ihm verwachsen, daß schließlich dessen Wille den seinen unterwirft. Kaiser Otto sehen wir am letzten Tag seines Lebens inmitten der Vertreter seines weiten Reiches und umjubelt von den Memlinger Bürgern. Darüber hinaus wußte er sich als Glied in der Kette seiner Ahnen. Henning Schindekopf steht mitten unter den Rittern seines Ordens und den Bauern des Landes. Jan van Werth ist Soldat unter soldatischen Kameraden und Bauer zugleich; sein rasches Handeln geschah, weil er sich dem Reiche und seiner Ehre verpflichtet fühlte. Wittenborg ist so sehr der Hanse und ihrer Stadt zugehörig, daß ihr schärfstes Gesetz auch auf ihn angewandt wird. Rembrandt lebt und atmet und leidet in Amsterdam, der Stadt, deren Menschen er, wiewohl durch Mißgeschick entfremdet, noch schmerzlich verbunden ist. Luthers Schaffen und Ringen steht im Dienste seines deutschen Volkes.

Noch etwas ist hervorzuheben: Wenn wir sagten, daß Leben und Schicksal aus den Tiefen der eigenen, schöpferisch-willensstarken Persönlichkeit heraus gemeistert werden, so müssen wir das jetzt dahin erweitern, daß diese Menschen alle auch über sich selbst hinausgreifen auf höhere Lebensmächte, an denen und in der Einheit mit denen die eigenen Kräfte zur Auslösung und Reife kommen. Es ist eine aufsteigende Linie von Hamann, der wahnumfangen Gott im eigenen Ich zu finden glaubt, über Rembrandt, dessen Ueberwinderkraft sich an gottgeschenkter Freude aufrichtet, über Parazelsus, der sich mit den Kräften des steigenden Lebens im Bunde weiß, über Luther, der in göttlicher Sendung steht, über Wittekind, der, von seiner germanischen Gottesvorstellung her und durch eigenes Leid verstehend geworden, sich dem Christusglauben nähert, bis hin zu Otto dem Großen, der sich der Pflichtsetzung der Väter und dem Auftrag Gottes unterstellt hatte und damit seinem Lebenswerk erst letzte Berechtigung und Vollendung gab. —

Bei dieser ersten Balladengruppe schon trat zu Tage, wie die äußere Form durchpulst ist vom Leben der innewohnenden gehaltlichen Kräfte. Weil diese in jedem Falle anders verteilt sind, läßt sich auch kein starres Schema für balladische Gestaltung ableiten. Und doch ist ein Streben nach gegliedertem Bau und nach Maß zu erkennen. — Zwei sprachliche Besonderheiten, denen wir noch mehrmals begegnen werden, tauchten auf: der Stabreim und die Mundart.

b) Der Bauer und der Soldat.

Wenn von den bisher begegneten Gestalten auch das Wort Julius Langbehns gilt, daß Mann, Stamm und Volkstum nicht voneinander zu trennen sind [1], so waren sie doch die überragend großen Einzelnen. Wir wollen aber die Ballade befragen, ob sie auch die Menschen aus dem Gesamtvolkstumsboden, die Menschen des Alltags bringt, und wie sie diese auffaßt. Wir suchen nach den beiden Grundtypen, an welche von jeher das Wesen des deutschen Mannes gebunden war: den Bauern und Soldaten, sowie nach den Urbildern deutschen Weibtums im Mädchen und in der Frau und Mutter.

In Henning Schindekopf und Jan van Werth, so sahen wir, nimmt die Ballade den deutschen Menschen auf, in welchem Bauerntum und Soldatentum in eins verschmolzen sind. Indem sie zeigt, wie diese beiden Lebensformen in ihrer Einheit der Grund- und Nährboden sind, aus dem echtes Führertum erwächst, bringt sie etwas gänzlich Neues. Allerdings hat auch die alte Volksballade und die Kunstballade die Verbindung Bauer und Soldat gekannt, aber eben nicht in der letzten Möglichkeit des Führertypus. Da sind die Bauern, die für Ulrich von Hutten zu Kriegern werden wollen in „Herzog Ulrich" [2], oder die vielen Lieder des 16. Jahrhunderts von Bauernkrieg und -Aufständen, in denen der Bauer zur Waffe greift, um sich sein Recht zu holen — die Zeit, da er noch ganz selbstverständlich das Schwert trug, lag ja noch nicht allzu fern — wie z. B. in „Bauernkrieg" [3] oder „Niederlage der fränkischen Bauern" [4]. Den Bauern, der gegen Not und Ungerechtigkeit zu Felde zieht, bringt vereinzelt auch die Kunstballade des 19. Jahrhunderts, so in „Ein Lied der Bauern" von Heinrich Reder [5] oder in „Graf Rudolf von der Böckelnburg" [6] von Klaus Groth. Diese Linie setzen Gedichte fort, wie Münchhausens „Bauernaufstand" [7], „Der Bundschuh" von Moritz Jahn [8] und „Der eiserne Flegel" von Hermann Löns [9]. Eine kleine Verschiebung in der Auffassung bringen die zwei letzten Gedichte: der Bauer ist im „Bundschuh" nicht mehr der Aufrührer, der entweder fällt oder hernach wieder zu seinem Hof zurückkehrt. Er läßt sich als Landsknecht anwerben, erlebt die Tragik des Heimatloswerdens. Das letzte, was ihm bleibt, ist sein „blutig Bröcklein Brot", ein Stück Frucht seiner

---

[1]) Langbehn, a. a. O., S. 20.
[2]) Uhland, a. a. O. 2, S. 482.
[3]) Uhland, a. a. O. 2, S. 511.
[4]) Benzmann a. a. O. 1, Bd. I, S. 185, Erk-Böhme, II. S. 77.
[5]) Benzmann a. a. O. 1, Bd. II, S. 59.
[6]) Benzmann a. a. O. 1, Bd. II, S. 301.
[7]) Münchhausen, a. a. O. 1, S, 76.
[8]) In „Nddtsch. Ball." S. 69.
[9]) Löns, a. a. O. S. 216.

Erde und Sinnbild seiner Armut, die ihn trotz des Opfers an Frieden und Blut auch im Tode nicht verläßt. In der Löns'schen Ballade zeigt sich, daß der Bauer nicht nur für eigenes Recht kämpft, sondern auch da, wo es um fremde Freiheit geht, den Dreschflegel mit dem Schwerte vertauscht.

Feindselig stehen Bauern und Landsknechte einander gegenüber in Hans Heitmanns „Ut dat Jahr 1629"[1]. Und doch ist auch dort einer, dem, wie dem Mann im „Bundschuh", unter dem Reiterwams ein Bauernherz schlägt:

„De jüngst vun de Riders steit alleen oppen Barg.
Sien Oog geit verlaorn oever Buurnhüs un Kark —
Dat rükt al nao'n Harwst — stiggt as Rook ut de För —
Güngst maol sülm achter'n Ploog — ach, wo lang is dat her!
Is to laot — büst Suldaot!"

Der Konflikt findet seine Lösung mit dem Tod.

Hinter dem ganz konkreten Geschehen dieser Ballade — ein Bauerndorf, in dem man grade eine Hochzeit feiert, wird von einem Reitertrupp überfallen — steht nicht nur als historischer Hintergrund der Dreißigjährige Krieg, vielmehr auch die Wahrheit, daß, wenn Bauerntum und Soldatentum sich gegenseitig zerfleischen, es beider Tod bedeutet. Das ist eine vom Volksganzen her gewonnene Sicht.

Ohne die Gestalt des Reiters, in der der Widerstreit der beiden Stände zum Austrag und tragischen Ende kommt, hätten wir es hier nur mit einem zeitgeschichtlichen Bild zu tun. Indem sich in ihm der tiefere Gehalt der Ballade zusammendrängt, wird er und das, was sich in ihm abspielt, gleichsam zur Mittelachse, um die alles andere Geschehen schwingt. So ist er auch allein herausgestellt in der oben angeführten Strophe, die — und hier finden wir wieder eine Entsprechung von innerer und äußerer Form — die mittlere, also fünfte der neun Strophen ist. In allen andern handelt es sich um die Gesamtheit der Bauern im Dorf und um den ganzen Reitertrupp. Nur in der letzten Strophe, die das Ende berichtet, wird auch wieder auf ihn, den Toten hingewiesen, nochmals von allen andern deutlich abgehoben:

„Oppen Brink voer de Kark, daor liggt mennieen:
Vel Buurn — un en Rider. . ."

Wie in „Jan Wittenborg" bevorzugt Heitmann auch hier wieder die Darstellung in gegensatzstarken Bildern. Auf eine Strophe, in der wir die Bauern „oppen Brink voer de Kark" bei ihrem fröhlich lärmenden Fest sehen, folgt stets eine andere, die uns die heranziehenden Reiter zeigt. Sehr schön ist damit gleichzeitig bis einschließlich Strophe sechs ein Wechsel zwischen Ruhe und Bewegung gegeben. Die Bauernhochzeitstrophen sind das Statische, Beharrende, Sinnbild bäuerlichen Lebens

[1]) In „Nddtsch. Ball." S. 53.

überhaupt. Stimmungsmäßig findet das harmlos Unbekümmerte des Festes seinen Ausdruck im Kehrreim dieser Strophen: „Vigelin, Vigelin". — Die Reiterstrophen enthalten das dynamische, die Situation verändernde, die Handlung vorantreibende Element: wir sehen, wie die Reiter sich heranschleichen, hören die den Ueberfall befehlenden Worte des Rittmeisters, die in dem unmittelbar auf den Zusammenstoß drängenden Kehrreim: „Maokt dat good! Slaot er doot!" gipfeln. Erst in Strophe sieben und acht springt die Bewegung auf das bislang Statische über, besser noch, sie überrennt es, um in der letzten Strophe allein noch zu herrschen:

„In't Dörp huust de Wülf, un de Hochtied is ut."

Auch diese Ballade zeigt, daß Mundart und äußerst durchgeformter Stil sehr wohl zu vereinen sind.

Im Niederdeutschen haben wir zu dem Thema „Bauer und Soldat" noch die Abwandlung „Bauer und Seefahrer".

Schon Hennecke knecht im niederdeutschen Volkslied von 1645 [1]) sagt: „eck will meck gewen up de se", aber er kehrt bald wieder zurück zu seiner Bauernarbeit. Bluncks „Hark Oluf" [2]) treibt das Fernweh auf die See; jedoch auf der Höhe seines Ruhmes ruft ihn die Heimatscholle zurück. „Ein gutes Weib und ein breiter Hof" sind ihm fortan genug.

Doch auch hier kennt die Ballade es anders:

Seefahrertum und bäuerliche Seßhaftigkeit sind unvereinbar in Hermann Löns' „Die Möve" [3]). Wikingertum ist Schicksal. Die „grauen Wogen" und die Drachenschiffe zu verlassen, ist Artuntreue. Sie rächt sich, indem das Leben im Binnenland zur Knechtschaft wird, aus der der Seefürst eines Tages wieder herausbrechen muß.

Dort ist es die See, die den, der ihr einmal angehört, nicht in ruhigem, landgebundenem Bauernleben aufgehen läßt. In allen anderen Balladen war das bodenverwurzelte Bauerntum der Lebensgrund, der seine Menschen hielt und zurückrief. Der aufständische Bauer war und blieb eben Bauer; der Landsknecht und Soldat in fremdem Sold hatte seinen Pflug nur für kurze Zeit verlassen, oder, wo er ihm ganz den Rücken wandte, blieb er im Herzen ein heimlicher Bauer und ging schließlich an dem Zwiespalt zugrunde. Auch den Bauer-Seefahrer ruft die Heimat zurück. Wir sehen, es gibt unter unseren Gegenwartsballaden solche, die um die Unverletzlichkeit der Gesetze des Arteigenen wissen: wem Seefahrt im Blute liegt, der begeht Treubruch, wenn er Bauer wird, wer blutsmäßig an Acker und Hof und Herd gebunden ist, kann nicht ungestraft für immer Landsknecht oder Wiking sein.

---

[1]) Uhland, a. a. O. 2, S. 511.
[2]) Blunck, a. a. O. 3, S. 23.
[3]) Löns, a. a. O. S. 232.

Außer diesen Balladen, in denen sich so die Grunddaseinsformen des deutschen Menschen in innerer Spannung befinden, gibt es solche, in denen der Bauer nur als Bauer, der Soldat nur als Soldat gesehen wird. Hier bietet uns, zunächst was das Bauerntum anbetrifft, wieder das alte Volkslied die ersten Anhaltspunkte, allerdings in Gedichten, die wenig oder gar keine balladenhaften Züge aufweisen. Sie seien aber doch erwähnt, weil sie die beiden möglichen Haltungen dem Bauern gegenüber widerspiegeln. Der Verfasser des einen [1]), Hans Hesseloher, der 1470 als Pfleger zu Päl in Oberbayern starb, erhebt sich über das Bauerntum und sieht anscheinend nur den Sauf- und Rüpelbauern. Der ungenannte Verfasser des anderen, „Ritter und Bauer" (15. Jahrhundert) [2]), ergreift in einem Streitgespräch zwischen Bauer und Ritter kräftig für den Bauern Partei und zeigt, daß er in dessen Welt mitten inne, zu mindest aber ohne jeden Dünkel ihr nahe steht:

der Ritter sprach: ‚ich pins geporn
von art ein edel chunne.'
der paumann sprach: ‚ich pau das chorn,
das dunkt mich beßer wunne;
dein edel macht du nicht lang verhügen
wär ich nicht ackermann,
ich ner dich mit des pfluges zügen,
wer mir des hailes gan.'

Bemerkenswert ist, daß auch das zweite Gedicht aus der Zeit des Niederganges des Bauernstandes stammt. Der Bauer als Bauer, verzerrt oder richtig gesehen, begegnet in der Kunstballade — abgesehen von Gedichten, in denen er als Nebenmotiv erscheint, — bis um 1900 nur selten. Bürgers „Braver Mann" ist Bauer, aber wenn ihm auch ein Ehrenplatz zugewiesen wird durch diese Ballade, er wird in ihr außerhalb seines bäuerlichen Lebenskreises gezeigt. Friedrich Hebbel aber in „Ein Dithmarsischer Bauer" [3]) (1853) führt uns schon den Bauern in seinem eigenen Lebensraum vor Augen: bei der Ernte mit seinen Knechten und der Bäuerin, auf seinem Acker und Hof, stolz, stark und pflichttreu.

Martin Rockenbach [4]) macht der Bauernballade der Vorkriegszeit den Vorwurf, daß sie von der Ebene des Junkertums aus gedichtet sei und mehr die „Volksfreundlichkeit, die gnädige Herablassung des Adels", — also eine sehr verfeinerte Art der Hesseloher-Auffassung — „als das Volksleben an sich" widerspiegle. Echt, d. h. aus dem Bauerntum erwachsen oder es wirklich in seiner Besonderheit erfassend, seien sie nicht. Einzig bei Lulu von Strauß und Torney seien Ansätze hierzu vorhanden.

---

1) Uhland, a. a. O., 2, S. 653, „Hesseloher."
2) Uhland, a. a. a. O., 2, S. 336. „Ritter und Bauer".
3) Hebbel, a. a. O. Bd. VI. S. 160.
4) Rockenbach, a. a. O., S. 40.

Man muß Rockenbach recht geben, wenn er Balladen meint, wie Münchhausens „Der steinige Acker“ [1]) oder solche, die schildern, wie sich der Bauer an seinem Adelsherrn rächt, aber dabei der Dumme ist, wie in F. K. Ginzkeys „Herr Prack von Asch“ [2]). Aber schon in Löns' „Ein teurer Spaß“ [3]) hat sich das Blatt gewendet. Man merkt am ganzen Ton, wie der Dichter die bitterböse Stimmung der Bauern, die „für Schweiß und Mühe Schimpf und Schand'“ ernteten, teilt, wie er zum Zorn den Spott über den Ritter ausgießt und schließlich mit Genugtuung das Ende über ihn läuten läßt.

Die Ansätze zu einer eigentlichen Bauernballade sind auch anderen Ortes zu spüren. Moritz Jahn enthüllt in „Nood“ [4]) ein Bild vom Schicksal des verschuldeten K l e i n b a u e r n.

Er hat sich geschunden und geplagt, um bezahlen zu können. Vergebens! Als man ihm die letzte Kuh aus dem Stall holt, hat er auf den Mann vom Gericht losgehauen, ihn beinahe totgeschlagen. Dafür muß er ins Gefängnis. Frau und Sohn sollen nun allein fertig werden.

Das ist der äußere Hergang. Im Bauern selbst spielt sich noch etwas anderes ab:

„'k weet, wat kunn de Mann dor för?
Dat's ja sülfst een Slaaw för hör.“

Er sieht, daß der Gerichtsdiener, so gut wie er selbst, einem Dritten hörig ist. Gleiche Not weckt das Bewußtsein der Verbundenheit, worin keimhaft der Wille zur größeren Gemeinschaft verborgen liegt, die drohend sich erhebt, gegen jene Ungenannten, die Menschen und damit wertvolle Volkskraft wegen Geld zugrunde richten. Für uns ist diese Ballade zeitnah, und doch dient sie keineswegs einer Tendenz, ist auch nicht soziale Ballade im Benzmannschen Sinne. Kein Wort, das auf die geldmächtigen, blutsfremden Gewalthaber der Nachkriegszeit hinwiese, keines, daß Besitzlose gegen Besitzende stehen, denn gerade um Erhaltung seines Eigentums ging es dem Bauern ja. Seine Not ist Volksnot, und der Feind ist der Volksfeind. Erschütternd das letzte Wort, das ausspricht, wie die Zerstörung bis an die Wurzeln der Existenz griff:

„Wat hebbt s' ut mi maakt!! Herr — Gott!!“

Was wir hier gedeutet haben, ist als Monolog des Bauern in fünfmal vier knappe Verszeilen gepreßt. In dieser Geballtheit ist die explosionsnahe Stimmung aufgefangen. Das geht bis in die sprachliche Form hinein. Wieder ist es Plattdeutsch, wieder weiß diese Sprache nichts von „erhabenem Schreiten“, „Schmuckform des Satzbaues“. Und doch

---

[1]) Münchhausen, a. a. O. 1, S. 185.
[2]) Ginzkey, a. a. O. S. 57.
[3]) Löns, a. a. O. S. 227.
[4]) In „Ball. d. Zeit“, S. 128.

ist gerade das die künstlerische Leistung, daß in den kurzen, abgerissenen Sätzen, in dem harten Realismus der Worte, ihrem rauhen Ton die innere Gespanntheit zum Ausdruck kommt. Zum Beispiel:

„Man so'n Koh — kunnst **dat** ansehn?!
Ick kunnt nich — dor kreeg he een."

Auch dieser Gehalt verlangt die gedrängte Form der Ballade. In einem Gedicht mit episch breiter Zustandsschilderung wäre er verflüchtigt. —

Lulu von Strauß und Torney zeigt in ihren Balladen die **feste Wohlgegründetheit**, die **erdvertrauende Kraft des Bauerntums**. Hier ist wenig Spannung, aber viel Kraft des Wachsens und Reifens. Dieser Gehalt scheint auch die Form der Gedichte zu bedingen. In ruhigem Fluß der langen Zeilen ist alles breit, erzählend, beschreibend und ausmalend dargestellt.

Libussa [1]) in der gleichnamigen Ballade wählt sich den Gatten und Böhmen den Herzog aus Bauernstamm:

„Er schneidet die Garben, die ihm sein Acker trug,
Er führt durch die Schollen mit schwieliger Hand den Pflug,
Er geht wie ein Fürst und geht doch im Bauernschuh, . . ."

Okko ten Broke [2]) findet aus dem Südland heim zum „Atem heimischer Schollen", wo:

„Durch die Marschen, die gelb von Weizen sind,
Die Garbenwagen schwanken! . . ."

In der „Chronik" [3]) nimmt die zupackende junge Kraft des Knechtes das kriegverwüstete Land unter den Pflug:

Da trieb durch Schollen und Distelkraut den Pflug ein starker Arm,
Es wuchs eine junge Wintersaat über Jammer und Krieg und Morden.
Der Knecht ward Meier auf Rösehof und ist mein Ahn geworden."

Der Tod des alten Bauern in der „Letzten Ernte" [4]), selbst da er durch einen Unglücksfall verursacht wird, bedeutet an sich keine Tragik. Seine balladische Schwere und Tiefe erhält das Gedicht vielmehr durch die innere Haltung des Sterbenden, die an Größe und schlichtem Adel der des todnahen Herrschers in „Kaiser Ottos Tod" nichts nachgibt. Auch er ein Mann, der auf ein erfülltes Leben zurücksieht:

„Ich brachte in siebzig Jahren viele Ernten ein."

Noch in der Todesstunde überschaut er den Rhythmus der kommenden Tage und des Jahres, er weiß, daß auf Ernte wieder Saat folgt:

---

1) v. Strauß und Torney, a. a. O. 2, S. 18.
2) v. Strauß und Torney, a. a. O. 1, S. 16.
3) v. Strauß und Torney, a. a. O. 1, S. 47.
4) v. Strauß und Torney, a. a. O. 1, S. 45.

„Daß sie den Schmied nur holen, ein Eisen fehlt dem Roß,
Und hinterm Hof am Tore, da ist ein Pfosten los,
Und daß sie nicht vergessen: da wo die Pappeln stehn,
Im letzten Schlag am Berge, da sollen sie Roggen sä'n."

Doch damit klammert er sich nicht töricht an das Leben. Er sieht den Tod kommen und gibt sich ruhig in seine Hand:

„Ist's unsres Herrgotts Wille, so ist es mir auch recht."
— — — — — — — — — —
„Meinst du, Mutter, ich sähe die Totenlichter nicht?"
— — — — — — — — — —
„Morgen um Feierabend bin ich nicht mehr hier."

Widerspricht die monologische Form der sieben Strophen nicht der schwindenden Kraft des Sterbenden? Der Anfang des Gedichtes kann sehr wohl als stummes Selbstgespäch des Bauern gelten. Erst in der Mitte der zweiten Strophe kommt eine Anrede:

„Mutter, was hilft das Weinen?"...

Dann, nach den vorher angeführten Anweisungen, die er gibt, sinkt er einen Augenblick wieder in sich zurück, um dann nochmals seine Gedanken laut fortzusetzen:

„Was stehst du vor dem Bette und beugst dich drüber dicht," ...

Sodann verfügt er, daß man ihm gemäß alter Sitte das Leichenbegängnis richtet. Daß er diese Wünsche erst ausspricht, nachdem er den Fortgang der Arbeit bedacht hat, und daß ihnen sogleich wieder eine sorgende Frage, die seine Umgebung betrifft, folgt:

„Mutter, kommen die Kühe schon vom Kamp herein?"

ist ein Zeichen für die selbstlose Du-Bezogenheit des Alten.

Die letzten sechs Verse — in genauer Entsprechung zum Anfang — sind wieder mehr wie ein inneres Sprechen. Es fällt weiter auf, daß hier eine Versform gewählt wurde, die nach den ersten drei Hebungen deutlich eine Cäsur verlangt, die meist auch syntaktisch dadurch berücksichtigt ist, daß zwei Hauptsätze, ein Haupt- und ein Nebensatz oder zwei Nebensätze dort aneinander stoßen. So ist für den mühevollen Atem des Sterbenden jedesmal eine Pause gegeben. Anderseits wird durch die Gesamtlänge der Zeilen doch ein gewisser feierlicher Ernst der Grundstimmung gewahrt. Wer die Ballade vorträgt, kann nie in den abgerissenen Sprechton fallen, wie ihn etwa Jahns „Nood" erfordert. So sind Realität und Notwendigkeit der künstlerischen Form in eins geflossen zu geschlossener Ganzheit.

Martin Rockenbach macht in dem genannten Aufsatz aufmerksam auf die Bauernballaden Jakob Kneips, die „legendäre Dichtungen" und „wirkliche Balladen" seien, sowie auf diejenigen Ernst Thrasolts [1]. Wir

[1] Rockenbach, a. a. O. S. 41.

können dies, was Kneip betrifft, nur mit einer Einschränkung unterschreiben. Die Gedichte in dem Band „Der lebendige Gott" sind inhaltlich zum Teil reine Legenden oder episch-lyrischer Ausdruck religiösen Erlebens, die wohl die kindlich-tiefe Frömmigkeit des katholischen Bauern dartun, aber eben nach Gehalt und Form keine Balladen sind. Balladischer Kern einer inneren Handlung steckt zwar in der „Messe"[1]), wo auf den inbrünstigen Anruf des bäuerlichen Meßdieners, auf sein schwärmerisches Verlangen nach Gottvereinigung nur das „Gott aber schweigt" ihm zur Erkenntnis kommt. Aber grade hier wechseln episch fließende Verse mit solchen himmlischer Entrücktheit und mit rhythmisierter Prosa, gänzlich abwegig für balladische Form.

Als Ballade darf das Gedicht „Der Jäger II"[2]) angesprochen werden, wenngleich auch hier eine gewisse Breite der Schilderung, die sich in der Ausmalung von Einzelheiten und in der Wiederholung einzelner Bilder zeigt, zu finden ist, z. B.

„Und räumte am Wege die Aehren zusammen . . ."
„. . . Und scheuchte die lästigen Fliegen."

Ferner die mehrfache Erwähnung des Garbenraffens und -häufens. Die freien Rhythmen werden nur hier und da von reinem oder auch nur Assonanzreim zusammengehalten.

Hier ist es die Frau, die ganz in bäuerlichem Grund und der Natur wurzelt, deren Leben im Wechsel von Wachstum und Reife des Jahres mitschwingt:

„Hanna, sein Weib
Mit wiegenden Hüften
Häufte die Garben
Drei und drei;
Die vierte stülpte sie immer von oben,
Windstill glühte die zitternde Luft.
— — — — — — — — — —
Und als die Weiden wieder grünten,
Ging Hanna Holman mit schwerem Gang
— — — — — — — — — —;
Dann aber war es in einer Nacht:
Ein Sturm brach los,
Ein Wetter schlug;
Da wandte sich jäh ihr Schoß
In wilder Gewalt.

In den Bauernballaden Thrasolts, vor allem in „Die schöne arme Magd"[3]), sind Bauernnaturen bis hinein in die Härten und Fehler ihres Charakters geschildert: äußerliche Ehrbarkeit, Geldgier und -stolz, veräußerlichte Frömmigkeit, blinde Mutterliebe. Dies alles hetzt die

---

1) Kneip, a. a. O. S. 88.
2) Kneip, a. a. O., S. 37.
3) Thrasolt, a. a. O. S. 36.

junge Magd in den Tod. Der balladische Gehalt ist umrankt von erzählenden Rückblicken in die Vergangenheit. In Entsprechung dazu ist die Form, ähnlich wie bei Kneip, gelockert: vierzeilige Strophen wechseln mit solchen von beliebiger Länge. Rhythmus und Länge der einzelnen Verse ist unregelmäßig.

Als spezifisches Merkmal dieser Balladengruppe, das in den angeführten Textstellen mit deutlich wurde, muß noch hervorgehoben werden, daß sie Landschaft und Jahreszeit, Sonne und Wetter, Pflanze und Tier, Dorf und Haus und Mitmenschen und nicht zuletzt bis in Einzelheiten hinein die Arbeit in das dargestellte Geschehen einbezieht und so, gesättigt von Farbe, Laut und Bewegung, den Gesamtlebensbereich des Bauern veranschaulicht.

Trotzdem muß rückblickend gesagt werden, daß wir den Eindruck haben, eine eigentliche Hochform der Bauernballade, in der neben den aufgewiesenen inhaltlichen Werten nun auch starke Spannungen und tragische Konflikte zur Darstellung kommen, sei erst selten erreicht. Vielleicht läßt sich bäuerliches Leben in seiner erdnahen Fülle, Schwere und Stetigkeit besser in epische Formen fassen. In unserer Zeit, die an sich für Bauerndichtung reif ist, da wir zum Bauerntum als zum Lebensquell unseres Volkes zurückgefunden haben, scheint dies die Blüte des guten Bauernromans zu bestätigen. Aber daß anderseits da, wo Schicksal hereinbricht, dies auch in der gestrafften Formgebung der Ballade darzustellen möglich ist, zeigte uns Moritz Jahns „Nood" und Hans Heitmanns „Ut dat Jahr 1629".

Die Melodie vom „Freien Mute", der „ein freudig erregtes, gesteigertes und erhöhtes Lebensgefühl" bedeutet [1]), schwingt sich von den Landsknechtsliedern des 16. Jahrhunderts [2]) herüber zu den Soldaten-Volksliedern des 17. und 18. Jahrhunderts und der Jetztzeit. Allerdings wird sie von dem dunklen Grundakkord einer Tragik begleitet. So in einem Gedicht des 18./19. Jahrhunderts, „Des Soldaten Heimkehr" [3]), in welchem der Heimkehrer das Enoch Arden-Geschick erlebt, in Nik. Lenaus „Die Drei" [4]), in denen Niederlage und Tod den Schlußstrich unter das Reiterleben ziehen, in Freiliggraths „Trompete von Vionville" [5]), wo sich in die Siegesfanfare Totenklage mischt.

---

[1]) Vgl. dazu: Hans Naumann, a. a. O. 2, S. 28, ff.
[2]) Uhland, S. 516, ff.
[3]) Erk-Böhme, Bd. I, S. 585.
[4]) Benzmann, a. a. O. 1, Bd. II. S. 141.
[5]) Benzmann, a. a. O. 1, Bd. II, S. 277.

Das alte Landsknechtsleben mit seiner Abhängigkeit vom Glück und Zufall der Stunde, seinem frischen Draufgängertum, seiner Heimatlosigkeit, wenn der Krieg zu Ende, erfährt eine Wiedergeburt in Münchhausens Balladen vom Dreißigjährigen Krieg.

Wie der Freie Mut im waffentragenden Bauern lebt, wie er in seinen Führernaturen sich steigert bis zum Großen Sinn des altgermanischen Heldenliedes, zeigten wir schon. Doch auch im unbekannten Soldaten der Weltkriegsballade ist der Freie Mut gepaart mit ritterlichem Sinn und Schicksalsbereitschaft. Freude am kämpfenden Kräftemessen und ritterliche Achtung vor dem toten Feind zeigt F. K. Ginzkeys „Feindlicher Flieger“ [1]. Was das Gedicht über die bloß anekdotenhafte Schilderung eines Weltkriegserlebnisses hebt, was es zur Ballade macht, ist dies, daß in diesem Einzelgeschehen einer Stunde sich dartut, wie der kämpferisch-soldatische Mensch immer auf dem schmalen Grat zwischen heldischem Aufschwung und Todessturz steht — so Freund wie Feind — und daß dies letzte Schicksal Kameradschaft weckt. — Der Adel der Haltung, der Freie Mut, ist in der Sprache gut wiedergegeben:

„Da begrüßt aus hundert Feuerschlünden
Ihn ein Todesjubel unerhört . . .“
— — — — — — — — — —
Kreisend in azurnen Einsamkeiten
Hochgemut mit offenem Visier . . .“

Um die stolze Schönheit und Tragik des Kampfes zu schildern, ist überflüssiges Pathos vermieden, doch sind Vergleiche und Bilder sinnenfällig und eindringlich:

„Aber er in seiner Abendhelle,
Auf den Schwingen purpurkühlen Glanz . . .“
— — — — — — — — — —
Gläsernhell, wie durch Libellenflügel
Blitzt es fordernd uns zu Häupten auf . . .“
— — — — — — — — — —
„Aber sieh, da hat mit einem Male
Eine Feuersäule ihn umrafft,
Wirbelt ihn und schmettert ihn zu Tale,
Ach, zur letzten Landung grauenhaft.“
— — — — — — — — — —

Großer Sinn, der sich über das Grauen des Augenblicks erhebt, soldatisch-zuchtvolle Haltung spricht aus dem „Fünften Brief“ von Eberhard Wolfgang Möllers „Berufung der Zeit“, ein Gedicht, das man wegen des harten Nebeneinander von Grausigem und Erhabenem, wegen des klaren Handlungskernes und der knappen Form wohl als Ballade werten darf [2].

---

[1]) Ginzkey, a. a. O., S. 140.
[2]) Möller, a. a. O., S. 72.

Einer erhält Befehl, mit „zwölf Mann und einem Karrn" die vor der Stellung liegenden Toten einzuscharrn. Die Mannschaft ist nahe daran, vor dem grauenvollen Anblick schwach zu werden. Ihr Führer aber zwingt sie zum Notwendigen zurück durch eigenes Beispiel, und indem er sie emporreißt über ihr erliegendes Ich mit der Gewalt des deutschen Genius, der aus Hölderlinschen Versen strömt.

Wieder unterstreicht hier die Sprache durch ihren krassen Naturalismus einerseits und die feierliche Schönheit anderseits die grelle Gegensätzlichkeit:

„und die Pest kroch zwischen den Aesern
und die Ratten und der Wurm"
— — — — — — — —
„. . . bis einer nach dem andern
vor Grauen sich erbrach".
— — — — — — — —
Und sprach in die furchtbare Stille
die Hymnen des Hölderlin.
Wir hörten über den Häupten
die Flügel des Gottes ziehn".

In dem „Wir" der beiden letzten Balladen, das sich auch häufig in denen der vorangegangenen Epochen findet, ist das Gemeinschaftserlebnis angedeutet. Die Soldatenballade ist eigentlich die Ballade der Gemeinschaft und Kameradschaft, so sehr, daß aus ihr, wie in früheren Zeiten, auch heute schon schon wieder das gesungene balladische Volkslied erwuchs. Es sei hier wenigstens hingewiesen auf das Koltschak-Lied [1], auf das Lied vom Tode Horst Wessels („Von allen Kameraden" . . .), auf die schon stark lyrischen „Es klappert der Huf am Stege" und „Wir ziehn auf stillen Wegen" [2]. — So verschwindet auch in den Balladen unter den Kriegsgedichten Josef Winklers [3]) der einzelne hinter der Gemeinschaft. Auf sie soll in anderem Zusammenhang noch zurückgegriffen werden.

Die Bauern- und Soldatenballade der Gegenwart besteht also keineswegs ohne die Rückverbindung zu derjenigen früherer Zeiten. Das Meiste aber ist bei beiden Gruppen erst als vielversprechender Ansatz zu werten, im Gegensatz zur Ballade der Führerpersönlichkeit, die stofflich und formal größere Reife und Vollendung zeigt. Die von uns betrachteten Beispiele wurden bewußt so gewählt, daß sie Zeugnis ablegen von fruchtbarer Erneuerung, nämlich, wie angestrebt wird, das Bauerntum von seiner eigenen Lebensgesetzlichkeit her zu erfassen, wie im Soldatentum die tragisch-elegische Grundstimmung abgelöst wird durch die tragisch-heroische Haltung des „Großen Sinnes" und „Freien Mutes", und

---

1) Verfasser unbekannt.
2) Sämtl. in: „Uns geht die Sonne nicht unter."
3) Winkler, a. a. O. I.

schließlich — damit greifen wir zurück bis auf die hier sich auch einordnenden Balladen „Henning Schindekopf" und „Jan van Werth", — wie sie aus der Vereinigung soldatischen und bäuerlichen Wesens Führertum erwachsen läßt.

Zur Formfrage sei hier nur darauf zurückgewiesen, — wie wir am Beispiel der Balladen „Ut dat Jahr 1629" und „Nood", sowie „Der fünfte Brief" einerseits und „Die Messe" anderseits feststellten — daß der spannungs- und gegensatzreiche balladische Stoff sich eine gemäße knappe und geschlossene Form schafft, während zerdehnter, erzählender Stoff auch losere Formgebung zeitigt. „Die letzte Ernte" zeigte, daß Lebenswirklichkeit und künstlerische Wirkung selbst bei flacher Handlungskurve sowohl des inneren als des äußeren Vorganges zum Einklang gebracht werden können auch unter diesen, von den Führertumballaden verschiedenen stofflichen Voraussetzungen. Bemerkenswert ist ferner, daß die Bauernballade, gerade auch die künstlerisch stark durchgeformte, sich gerne der Mundart bedient.

---

c) Die Frau und das Mädchen.

Wie sind die Mädchen und Frauen im balladenhaften Volkslied gesehen? Es läßt sich gewiß nichts verallgemeinern, und eine genaue Analyse würde ungeheure Mannigfaltigkeit ergeben. Aber von den hervorstechendsten Mädchentypen läßt sich doch sagen, daß sie irgendeiner Macht verfallen sind und nur mit knapper Not davonkommen oder zu Grunde gehen. So die Fridburg in den Ulingerballaden [1]), das Mädchen in den Liedern von „Schön Aennelein" [2]), vom Wassermann [3]) usw.

Die Frau und Mutter erhält vielfach einen Zug ins Dämonisch-Grausame, wie in den „Mordeltern" [4]), wo sie aus Habgier den Sohn, den sie für einen fremden Reiter hält, ermordet; in der Schlangenköchin-Ballade [5]), wo die Stiefmutter den Tod des Kindes anstiftet.

Die aus Treue todbereite Frau ist Agnes Bernauerin [6]), und die ihrem Gatten nachtrauernde oder gar nachsterbende treffen wir in den Vorwirt-Balladen [7]); die Frau von Weißenburg [8]) endlich stellt den Typ der buhlerischen, untreuen Frau dar, die später Reue empfindet. Auch sie

---

1) Uhland, a. a. O. 2, S. 141, ff. Erk-B. Bd. I, S. 118.
2) Benzmann a. a. O. 1, S. 99, Erk-B. Bd. I, S. 136.
3) Benzmann a. a. O. 1, S. 62, ff. Erk-B. Bd. I, S. 2 ff.
4) Benzmann a. a. O. 1, S. 100, Erk-B. Bd. I, S. 173.
5) Benzmann a. a. O. 1, S. 108, Erk-B. Bd. I, S. 581 ff.
6) Benzmann a. a. O. 1, S. 91, Erk-B. Bd. I, S. 326.
7) Benzmann a. a. O. 1, S. 112, Erk-B. Bd. I, S. 602.
8) Benzmann a. a. O. 1, S. 92, Erk-B. Bd. I, S. 360.

also haben sich nicht in der Hand, sondern sind besessen von Dämonien und Liebesleidenschaft oder -trauer.

Für die Kunstballade seit Bürger kann zu unserer Fragestellung gleichfalls keine Verallgemeinerung gelten. Es ist nur möglich, den am meisten hervortretenden Zug aufzuweisen. Da sind die wehrlos der Liebesleidenschaft und Versuchung preisgegebenen Heldinnen Bürgers, die „Lenore" und „Des Pfarrers Tochter von Taubenhain" [1]), Uhlands liebessehnsüchtige und -leidende Königstöchterlein, Nonnen und Fräulein [2]), Hebbels „Schön Hedwig" [3]), die aus dem Zwang ihres Gefühls heraus handelt. Ferner die traumhaft an magische Kräfte Hingegebenen wie „Das Fräulein von Rodenschild" [4]) der Droste-Hülshoff, die Prinzessin Liligi in Mörikes „Sieben-Nixen-Chor" [5]). Daneben läuft eine Linie von den aus Liebe oder Edelmut zum Opfer fähigen Gestalten Goethes: die Bajadere, Johanna Sebus [6]), über Uhlands „Mähderin" [7]), bis zu jenen in C. F. Meyers Gedichten „Die gezeichnete Stirne", „Mit zwei Worten" [8]).

Die Frau und Mutter verschwindet lange fast ganz aus der Ballade — ihr Schicksal interessiert anscheinend nicht im Jahrhundert der Frauenemanzipation — bis sie um die Jahrhunderwende wieder auf den Plan tritt. Und nun ist es auch nicht mehr vorwiegend die teuflisch grausame Frau, obgleich auch sie noch einmal aufersteht in der rachsüchtigen „Quade Foelke" [9]), sondern mehr die aus Liebe zum Opfer fähige Frau, die ihre Vorläuferin in dem Agnes Bernauer-Typ hat, wie in Alice von Gaudys „Die Glocke von Dunbar" [10]), die tapfere Ose in Gustav Falkes „Thies und Ose" [11]), oder die edelmütige, reine „Godiva" [12]) bei Gustav Schüler. Wolfgang Kayser in der „Geschichte der deutschen Ballade" weist schon darauf hin, daß in Agnes Miegels „Gräfin von Gleichen" und in der „Griseldis" [13]) ein Wesenszug auflebt, wie ihn das Heldenlied kannte [14]): im stolzen, wortlosen Aufsichnehmen des unabdingbaren Schicksals. Eine seltsame Zwiespältigkeit hingegen offen-

---

[1]) Benzmann a. a. O. 1, Bd. I, S. 92. Erk-B. Bd. I, S. 360.
[2]) Uhland, a. a. O. 3.
[3]) Fr. Hebbel, a. a. O. Bd. VI, S. 172.
[4]) Droste-H. a. a. O. S. 241.
[5]) Mörike, a. a. O. Bd. I. S. 129.
[6]) Goethe, a. a. O. 1, Bd. II, S. 36, Bd. I, S. 227.
[7]) Uhland, a. a. O. 3, Bd. I, S. 177.
[8]) Meyer, a. a. O. S. 261.
[9]) Willrath Dreesen, a. a. O., S. 39.
[10]) Benzmann, a. a. O. 1, Bd. II, S. 377.
[11]) Benzmann, a. a. O. 1, Bd. II. S. 397.
[12]) Schüler, a. a. O. S. 49.
[13]) Miegel, a. a. O. 1, S, 15; 6.
[14]) Kayser, a. a. O. S. 282.

bart das Weib Göde Micheels in Lulu von Straß und Torneys „Wiegenlied“ [1]).

Sie ist einst der Verlockung des Liedes von Göde Micheel erlegen und sein Weib geworden. Dann erwacht das Bewußtsein der blutsmäßigen Gebundenheit an Eltern und Heimatboden. Sie verrät ihren Mann, den Seeräuber, weil sie glaubt, sie müsse ihn wegen seiner herrischen Gewaltsamkeit hassen. Als man aber den Todesstreich auf ihn führt, weiß sie:

„Ich hab ihn geliebt die sieben Jahr, dem ich sieben Söhne trug,
Meine Stunde, Göde Micheel, schlägt mit, wenn deine Stunde schlug.“

Im alten Atli-Lied rächt Gudrun die Brüder am Gatten, das verlangt die überpersönliche Bindung, die Sippentreue von ihr. Sie kann gar nicht anders entscheiden, kennt also keinen Konflikt. Diese Frau im „Wiegenlied“ steht tragisch in innerer Spaltung zwischen Sippentreue und Gattentreue. Aber handelt es sich hier um bloße charakterliche Unzulänglichkeit? Die Worte:

„Wer Göde Micheel verraten kann, ist seines Todes nicht wert“

scheinen das zu bejahen. Doch dieser Zwiespältigkeit liegt eine verursachende fremde Macht zugrunde, die sich im Lied von dem Freibeuter Göde Micheel kund tut. Der Volksmund hat es geformt und alles Grauen und heimliche Anziehung vor dem Abenteuerlichen hineingelegt. Die Tochter des Strandvogts stand von Anbeginn unter seinem Zwang. Die Mutter hatte es über ihrer Wiege gesungen, sie selbst summte und sang es als Kind und Mädchen, nahm also seinen von Furcht und Verlockung gleicherweise erfüllten Geist in sich auf, wie die Luft, die sie atmete. So verfällt sie dem Gefürchteten, kann aber doch nicht Herkunft und Heimat ganz verleugnen. Die Ballade trägt auch den Titel „Das Wiegenlied“ und nicht etwa den Namen der Frau. Diese, obgleich ihr Schicksal sich vor uns entrollt, obgleich wir sie vor uns sehen als Kind, Mädchen und Weib, bleibt namenlos. „Erk Mannis Kind“, „Erk Mannis, des Strandvogts Tochter“, „die Junge“, „eine, die Gott gezeichnet hat, heißt sie, „eines Mannes Weib“ nennt sie sich selbst. Diese Entpersönlichung wird noch mehr hervorgehoben dadurch, daß des Strandvogts Weib, wenn es auch ganz und gar Nebenfigur ist, mit Namen genannt wird:

„Trien Mannis, sein Weib, das spann am Herd . . .“

Wie sehr jenes Lied beherrschend ist, zeigt sich ferner darin, daß es zu Anfang und am Schluß der Ballade steht, daß es in Gegenwart Göde Micheels selbst erklingt. Immer löst es dann die langen und getragenen Verszeilen mit seiner liedhaften Kürze ab. Zum Beispiel:

„Und horchten bang in die Nacht hinaus, wo der Regen ans Fenster
[pocht —:

‚Slap, min Kind, slap, min Kind,

---

[1]) v. Strauß und Torney, a. a. O. 1, S. 21.

Göde Micheel, de segelt geswind,
Der Dänen Verheerer,
Der Bremer Vertehrer, . . ." usw.

Einmal sogar wird der Langvers inmitten schroff abgebrochen:

„Trien Mannis, sein Weib, das spann am Herd und schaute die [Fremde an,
Die stand und summte den Wiegenreim:
‚Sin swarte Flagge de weiht in Wind,
Göde Micheel, de segelt geswind — —'
Da riß Trien Mannis der Faden ab: ‚Hilf Gott! mein Kind, mein Kind!'

Der zerrissene Rhythmus und das Bild des abreißenden Fadens sind ein Doppelsymbol für das plötzliche, durch den Wiegenreim vermittelte Wiedererkennen der Tochter, mit dem gleichzeitig eine Wende für alle durch dieses Lied miteinander schicksalhaft Verbundenen hereinbricht.

Es ist ein Wesenszug neuromantischen Bewußtseins, den die Dichterin in dieser Ballade gestaltet: der Glaube an die Dämonie eines fremden, mächtigen Willens, der einen ganzen Lebensbereich überschattet und — hier auf dem Wege über das Lied — die Seele eines anderen Menschen allmählich zu sich zwingt.

Auch der mütterlichen Frau wendet sich unsere Ballade wieder zu. Die Mutter in Karl Budichs „De Moder" [1]) opfert sich für ihren Sohn, indem sie die Bedingung, die ihm das Leben rettet, unter Preisgabe ihres eigenen erfüllt. Es ist das Motiv aus Uhlands „Schöne Mähderin", dahin abgewandelt, daß nicht die Liebende, sondern die Mutter vor eine unmenschliche Aufgabe gestellt wird. Dort will das Mädchen mit ihrer Bewältigung den Mann sich zu eigen gewinnen, hier selbstlose Mutterliebe das Leben des Kindes retten. — Junges, ihr anvertrautes Leben rettet, ebenfalls unter Selbsthingabe, die „Domina" Agnes Miegels [2]). Ihr ganzes Dasein war Mütterlichkeit gewesen. Sie mutet an wie eine Schwester der Hroswitha von Gandersheim, so wie sich in ihr das Tatchristentum mittelalterlichen, deutschen Klosterlebens zeigt:

„Zum langen Lorenz, der neben ihr stand,
Sprach sie, dich schlug ich ins Wickelband!"
— — — — — — — — — —
„Und zum nächsten: ‚Bei Schnarre und Feuergeschrei
Stand ich deiner Mutter bei!'

Der Griseldis und Gräfin Gleichen ist die Thusnelda verwandt in J. L. Dresler-Schembers „Thusnelda und Tumelikus" [3]).

[1]) In „Nddtsch. Ball." S. 35.
[2]) Miegel, a. a. O. 2, S. 8.
[3]) Dresler-Schember, a. a. O. S. 29.

Wie diese nimmt sie das Schicksal der Verbannung auf sich:

„. . . Stolz und stumm
Schritt sie, sah nach der Heimat nicht mehr um,
Noch suchte die des Cäsars Herz zu rühren."

Mit dem gleichen Stolz schreitet sie im Triumphzug des Germanicus, den in der Gefangenschaft geborenen Sohn auf den Armen. Diesen Sohn muß sie später als Fechter im Zirkus sterben sehen. Doch auch da wird von ihr berichtet:

„Armins Gemahl verschmäht den Trost der Tränen,
Die Trauer türmt des Stolzes Mauer auf
Und zwingt ins Herz zurück des Leides Lauf."

Es ist wirklich Heldenlied=Geist, der hier lebendig wird.

Der Form nach ist dies, wie „Jan van Werth", eine Rahmenballade. Auch hier nimmt die Handlung des Mittelteils — das Leben der Cheruskerfürstin in seinen grellbeleuchteten Gipfelpunkten — in der Rahmenhandlung, dem Schauspiel, ihren Ausgang und mündet dort wieder ein, eben als der Sohn im Zirkus fällt. Thusnelda selbst tritt dabei, wie um ihre schweigsame Hoheit und Würde zu betonen, nicht handelnd oder redend hervor. Wir beobachten sie mit den Augen des Prokonsuls und des Senators und erfahren ihr Geschick aus deren Zwiegespräch.

Alle schon früher erwähnten Merkmale der balladischen Gestaltung der Dichterin müssen wir auch jetzt wieder betonen: den an sich zu epischem Ausmalen einladenden Stoff in straffe Form zu bringen, wobei man hier sowohl vom Rhythmus der Verse als auch von ihrer Sprache sagen darf, daß ihnen „erhabenes Schreiten" eigen ist. Wieder fällt die Bildkraft auf, die manchmal derart gesteigert ist, daß die Menschen statuenhaft wirken, dadurch zwar ins Gigantische wachsen, dem blutvollen Leben jedoch entrückt scheinen.

In diesem Zusammenhang ließen sich noch manche anderen Gestalten charakterisieren. Es sei nur noch auf zwei der gegensätzlichsten aber aufschlußreichsten Beispiele hingewiesen: auf die im Instinkt ihres mütterlichen Herzens sichere, durch Einsamkeit und Leid reife und starke Frau, die selbst an dem fremden Vagabunden, der sich als ihr verschollener Sohn ausgibt, noch eine Tat mütterlicher Liebe übt in Lulu von Strauß und Torneys „Die Mutter", und auf die in verblendeter Liebe alle Fehler des Sohnes gutheißende Bäuerin in Ernst Thrasolts „Die schöne arme Magd".

Unter den Mädchengestalten der zeitgenössischen Ballade befinden sich naturgemäß auch die von Liebeswahn und =verzweiflung getriebenen und zugrunde gerichteten Schwestern der Lenore und der Pfarrerstochter. Dabei fällt als Besonderheit auf, daß dieses Motiv zum Teil als psychologisches Problem behandelt worden ist. So im „Heidereiter" von Kurt Geucke [1]) und in „Frauke Prang" von Ilse

[1]) Geucke, a. a. O. S. 70.

Franke [1]). Vor allem in dem ersten Gedicht ist der Versuch gemacht, eine psychologische Entwicklung zu verfolgen: das Hin und Her des verratenen Mädchens zwischen der Versuchung, den treulosen Mann zu ermorden, der sie schließlich nachgibt, und dem Wunsch, ihn zu retten, aus dem heraus sie ihn in letzter Minute warnen will. Dabei findet sie selbst den Tod im Sumpf. Es handelt sich da, im Gegensatz zu Göde Micheels Weib im „Wiegenlied", um Unzulänglichkeit, die in der Psyche des Mädchens selbst begründet liegt, und der Heidereiter ist nur eine äußere Sichtbarmachung dieses Mangels an innerer Kraft. Da jede einzelne Phase dieses Seelenkonfliktes genau beschrieben ist, erfährt das Kernproblem eine endlose Zerdehnung. Die Ballade hat 253 Verse! Die so erreichte Verflüchtigung des balladischen Gehaltes kann auch durch die Gruselgestalt des Heidereiters, der die Rolle des bösen Einflüsterers spielt und die gespenstisch-unheimliche Landschaft nicht wettgemacht werden. Künstlerisch wertvoll ist diese Ballade nicht. Sie kann nur andeuten, wo die Beschreibung seelischer Zustände ihre Grenzen hat, nämlich da, wo sie zur Analyse wird.

Die in eine mythische Zauberwelt gebannten Wesen sollen in anderm Zusammenhang Erwähnung finden.

Der starken, heldischen Frau tritt zur Seite das selbstbewußte, mutvoll-stolze Mädchen. Der wortkarge aber tatbereite Henning Schindekopf findet sein weibliches Gegenbild in dem Mädchen Wiemda Uven in Moritz Jahns Ballade „De Wulf" [2]).

Uvo Uven fordert Wulf Loertsna, den Bruder seiner Frau, auf, in der Nacht mit ihm den Wolf zu jagen. Uvens Frau Toenna und ihr Bruder Wulf aber führen anderes im Sinn. Wulf soll Uvens Schwester Wiemda eben in der Nacht, in der ihr Bruder sie nicht schützen kann, überwältigen. Wiemda durchschaut das Spiel, aber sie schweigt. Toenna Uven droht:

„De Wulf lat suck nich faten,
De Wulf de luurt na di!"
— — — — — — — — — —
Ick lat hum in dien Kamer
Do findt he sachs sien Faat!"

Wiemda Uven schweigt weiter. Sie schweigt auch noch, als Toenna, die sie beim nächsten Morgengrauen schon am Spinnrad findet, Anspielungen macht:

„Dor gung well vör dien Kamer,
Dor gung dien Kamerdör —"
Upt Weel keek Wiemda Uven
Se sä gien Woord an hör."

Erst als ihr Bruder von der nächtlichen Jagd zurückkommt und Tönna ihm die vermeintliche Schande Wiemdas höhnisch triumphierend entgegenhält, spricht sie:

---

1) Benzmann, a. a. O. 1, Bd. II, S. 453.
2) In: „Nddtsch. Ball." S. 64.

„Jagd ut!" reep Wiemda Uven,
Up sprung s' vant Weel: „Jagd ut!"
„De Wulf sleek in mien Kamer,
Man't gung gien Padd weer rut!"

Diese Wiemda Uven hat nichts mehr gemein mit den rührend beklagenswerten, verführten Mädchen der Ballade früherer Zeiten. Eher gleicht sie den alten germanischen Ehrenrächerinnen, der Gudrun im alten Atli-Lied, oder auch der Ellin Lovmor in der dänischen Volksballade „Die Blutrache"[1]) und der Helena in der deutschen Volksballade von Gert Olbert[2]):

„Un as he sick had der siden gekehrt
da nam Helena dat blanke schwert
do flog sin häufd wol öwer dat perd,"

in ihrer menschliches Maß fast übersteigenden Kühnheit. Auch gewinnt sie nicht erst durch langes Hin und Her, wie die Annemarie im „Heidereiter", den Mut zur entscheidenden Tat. In ihrer finsteren Schweigsamkeit scheinen von Anfang an alle Kräfte gespannt zu ruhen, um im notwendigen Augenblick zum Schlage auszuholen.

Die besondere Wirkung des Stils dieser Ballade beruht auf seiner Antithetik. So z. B. in den herausfordernden Reden Frau Tönnas und dem eisigen Schweigen des Mädchens, in dem Stolz Wiemdas, dem die Frau ihre Niedertracht entgegensetzt, nicht zuletzt auch, wie sich der schändliche Anschlag und sein ins Gegenteil verkehrtes Endergebnis in einzelnen Strophen gegenüberstehen. Zum Beispiel:

„He doch, he wull mi riten
Bi Nacht dör Busk un Wold —
Vört Beddboord in mien Kamer
Dor liggt he stief un kold!"

Es erübrigt sich beinahe zu sagen, daß hier wieder die unverbrauchte Kraft des Plattdeutschen die düstere Stimmung, die dramatische Handlung unverfälscht wiedergibt.

Menschlich vertrauter, aber ebenfalls frei von aller rührenden Hilflosigkeit erscheint Walter Gättkes „Inge von Rantum"[3]).

Ein Meertroll vertritt ihr den Weg, als sie nach Hörnum geht. Er will sie freien, erst bittend, dann drohend. Das erschrockene Mädchen gibt nicht nach, sondern faßt sich schnell und trägt schließlich den Sieg davon. Diese gefährliche Begegnung, die eine Bedrohung ihres Mädchentums und Menschentums war, hat sie auch keineswegs für spätere Zeiten eingeschüchtert, denn nach wie vor geht sie den alten Weg. Sie ist durch eigenes, mutiges Auswegsuchen und -finden gefeit und geborgen im menschlichen Dasein:

---

1) Benzmann, a. a. O. 1, Bd. I, S. 145.
2) Uhland, a. a. O. 2, S. 151.
3) In: „Nddtsch. Ball." S. 40.

„Wenn Inge von Rantum nach Hörnum geht,
Fortan ihr ein Zeichen zur Seite steht.
Alle Glocken der Insel läuten zugleich,
Das lieben sie nicht in des Meertrolls Reich."

Man darf auch bei diesen Balladen nicht verallgemeinern, indem man sagt, die in ihnen dargestellten Gestalten seien die deutsche Frau und Mutter, das deutsche Mädchen schlechthin. Einzelne Vertreterinnen erschließen nicht die gesamtmöglichen Erscheinungsweisen ihres Geschlechtes innerhalb eines Volkes. Und doch fanden wir in ihnen Grundzüge deutschen, fraulichen Wesens wieder: im Hintergrund tragischer Zwiespältigkeit des Weibes von Goede Micheel ihre Gefühlsstärke und -hingegebenheit; liebesdurchseelte, unbeirrbare und aufopferungsfähige Mütterlichkeit, selbst da, wo sie nicht aus leiblicher Mutterschaft erwächst, wie bei der „Domina"; Klarheit und Instinktsicherheit bei dem Mädchen Inge von Rantum. Herber Stolz und heldische Gesinnung eignen einer Thusnelda und Wiemda Uwen, mit denen das Mädchen und die Frau sich den Gestalten der heroischen, nordisch-germanischen Welt annähern.

Wir sahen außerdem, wie die bei jenen Balladen den Handlungsverlauf besonders stark mitbestimmenden seelischen Kräfte auch das äußere Bild prägten; den negativen entsprach fahrige Zerdehntheit, wie im „Heidereiter", den lebensstarken Geschlossenheit: „Thusnelda und Tumelikus" und „De Wulf".

Zweites Kapitel.

Der deutsche Mensch zwischen Chaos und Kosmos

a) Die Elementar- und Totengeister als Bedrohung und als Helfekräfte.

Bei der Besprechung der bisher als Beispiele betrachteten Balladen war die leitende Frage die nach dem in ihrem Mittelpunkt stehenden Menschen, und zwar ob und inwiefern dieser sich als der Mensch deutschen Wesens erwies. Im folgenden nun stellen wir an die Gegenwartsballade die Frage, wie sich der Mensch verhält zu den außer und über ihm stehenden Mächten. Man mag diese Mächte umschreiben mit dem Uebersinnlichen schlechthin, dem Göttlichen, dem Schicksal, dem Geheimnis, Naturmagie oder -dämonie, Wesen aus dem Reich oder Zwischenreich der Geister, der Toten, der Finsternis oder des Lichtes. Schon in diesen Umschreibungen liegt eingeschlossen, wie der Mensch zu diesen Gewalten steht, wie er sie einordnet in sein Weltbild, ob sie für ihn Mächte der Zerstörung, des Untergangs, kurz, des Chaos oder solche des Aufbaues, der Hilfe, des Segens, des Lebens, also des Kosmos[1]) sind, oder ob ihr Wesen ihm überhaupt verborgen, rätselhaft bleibt, indem sie zwar sein Leben anrühren, die gewohnte Sicherheit und Selbstverständlichkeit in Frage stellen und so eine Erschütterung hinterlassen, in die zugleich Ehrfurcht und Grauen gemischt ist, er aber nicht weiß, ist es Führung oder Bedrohung, die über dem Dasein schwebt. Kurz, es bleibt das Unerforschliche, das Geheimnis. Nicht als ob die andern Mächte nicht auch vom Schleier des Geheimnisvollen umhüllt wären, aber sie werden eben doch als kosmisch oder chaotisch erkannt, man weiß, was man von ihnen zu erwarten hat, ob Lebenshilfe oder Zerstörung, während man hier auch nach der Begegnung mit ihnen im Dunkel tappt.

Der nordische Mensch hat von jeher diese Weltmächte in einer Dreiheit gesehen. Das spiegelt sich wieder in einigen der Wesenszüge, die er

[1]) W. Bathge (a. a. O.) unterscheidet auch zwischen Balladen des Kosmos und des Chaos. Was bei ihm allgemein gesagt ist, werden wir auf die Auffassung von gewissen außer- und übermenschlichen Mächten an.

seinen Göttern beimaß. Da war Loki, der Vater des Fenriswolfes, der Midgardschlange und der Hel, also der Herr der Chaosgewalten; sein Widerpart Thor, „der die Menschen schirmt, der Schlange Feind" [1]), der bäuerliche Gott, immer im Krieg gegen die Thursen, den Wolf und den Wurm, Herr aller Wachstumskräfte, mit denen er den Menschen zu Hilfe kommt, der Hüter des Organisch-Kosmischen. Dann Odin, wissensmächtig und zauberkundig, aber unberechenbar im Geheimnis verborgen bleibend.

Meist sind es die Bereiche der Natur und der Toten, aus denen heraus in der Ballade kosmische oder chaotische Mächte dem Menschen entgegentreten, während das Nichtbestimmbare auch seiner Herkunft nach dunkel bleibt.

Aus dem Naturreich kam schon in der alten deutschen Volksballade der Wassermann oder Waterkeerl [2]), kamen die Elfen, Elfenritter oder Erlkönigstochter in der englischen bezw. dänischen Volksdichtung. Immer waren sie als dem Menschen feindliche Mächte gesehen. Naturdämonen sind auch der Erlkönig und das Wasserweib in Goethes Balladen [3]), die Fei in Strachwitz' „Herrn Winfrieds Meerfahrt" [4]), die Mummelseegeister und die Windsbraut bei Mörike [5]). Mit Verlockung und Bedrohung zwingen sie den Menschen in ihren Bann, bis er ihnen erliegt. Aus dem in Dämmerung versinkenden Moorland mit seinen ziehenden Nebeln und unheimlich schreckenden Geräuschen erstehen auch die gespenstischen Wesen in Droste-Hülshoffs „Der Knabe im Moor" [6]). In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verschwindet die Mythisierung und Dämonisierung der Elemente fast ganz aus der Ballade. Was bleibt, sind Landschaftsbilder und Naturstimmungen, die das Dunkle einer Untat noch untermalen, wie in Hebbels „Heideknabe" oder „Vater und Sohn" [7]), oder Naturkatastrophen wie „Der blanke Hans" von Adolf Bessell [8]), wo der Schimmelreiter nur noch wie eine unvermeidliche Ausstattungsfigur wirkt. Erst nach der Jahrhundertwende scheint ein neuerwachendes Naturgefühl, in der mythisch-magischen Naturauffassung der Neuromantik wurzelnd, auch wieder den Sinn zu wecken für die ängstigenden, verwirrenden, lockenden Gestalten, was auch in der Ballade seinen Niederschlag findet.

---

[1]) Aus dem Hymirlied, Edda, a. a. O. S. 60.

[2]) Benzmann, a. a. O. 1, Bd. I, S. 62. Erk-B. Bd. I. S. 2, ff.

[3]) Goethe, a. a. O. 1, Bd. I, S. 167, 169.

[4]) v. Strachwitz, a. a. O. S. 40.

[5]) Mörike, „Die Geister am Mummelsee", „Die schlimme Gret und der Königssohn", a. a. O., S. 23.

[6]) Droste-Hülshoff, a. a. O., S. 61.

[7]) Hebbel, a. a. O., Bd. VI. S. 166, 427.

[8]) Benzmann, a. a. O. 1, Bd. II. S. 381.

In Fritz Walter Bischoffs „Ballade vom Sommer"[1]) legt sich die Verzauberung der Hochsommerstille auf Mensch und Landschaft. Es ist eine Magie, die bannt und willenlos macht.

Schon in Strophe 1 klingt das Geheimnisvolle an:

„Es rauscht ein alter Wipfel,
Wo süß ein Wasser rinnt."
— — — — — — — — — —

etwas unwirklich Märchenhaftes, das sich mehr und mehr verstärkt, in der Wiederholung: „es rauscht ein alter Wipfel", bis zu dem Punkt, wo sich die Stimmung verdichtet zu der Märchengestalt:

„Das Wasser glänzt von Golde,
Frau Melusine freit".

Und nun zieht sich der magische Kreis auch um das Menschendasein, erst nur ganz allgemein:

„die Dörfer schlummern im Korn."

Aber dann erfaßt es den einzelnen: die Magd, den Bauern, den Knecht. Zugleich wird alles umher entrückter. Nacht ist ausgebreitet, die schlafwandlerisch macht und Traum zeugt:

„Die Magd schleicht nachts zum Monde,
Die Türe raschelt nicht.
Der Bauer schaut im Traume
Sein Feld in Gottes Licht."

Das Traummotiv klingt auch in den nächsten zwei Strophen noch nach. Taufrüher Morgen zwar ist angebrochen und der Knecht „mäht den Halm im Taue". Doch der Tag hebt den Bann nicht auf. In dem zweimal wiederholten Wort ‚Traum' wirkt er weiter. Und daß er in der klaren Morgenhelligkeit fortbesteht, macht ihn schwerer, zwingender. In die Arbeit des Knechtes hinein lockt das Rauschen des Wassers „am alten Fabelbaum". Wieder gewinnt der Zauber Gestalt:

„Die Huldin rauscht darin."

Und nun erliegt der Mensch:

„Er lauscht hinab zum Grunde,
Sein Blut stockt müd und matt,
Das Wasser nimmt ihn stille,
Er lauscht sich nimmer satt."

Sehr lyrisch ist diese Ballade. Alle Spannungen sind gelockert. Da von einer Strophe zur andern eine Zeile wiederholt wird, geht die Stimmung der einen immer in die nächste über. Das Wipfelrauschen, das Rinnen und der Goldglanz des Zauberbrunnens, der Traum und die Gestalt der Huldin üben im Wechsel über das Ganze hin ihre Macht aus. Dadurch, daß diese nicht mit der Nacht zu Ende ist, daß mitten aus Arbeit und Taghelle heraus der Knecht sich ihr ausliefern muß, legt es sich auch auf uns wie eine heimliche Angst, die uns mit hinüberzieht in den Bann der Naturkräfte.

Auch in der „Ballade vom Bauer"[2]) wirkt die Magie hinein in das Licht und Werk des Tages. Sie entströmt Wald, Berg, Wind

---

[1]) Bischoff a. a. O. S. 61.
[2]) Bischof, a. a. O. S. 25.

und Falkenschrei, die von Anbeginn irgendwie unwirklich-verwunschen hineinreichen in das Menschendasein. Auch hier werden sie Gestalt in der Lilofei, die im Berge wohnt, die schließlich auch den Bauern überwindet.

Dieses Gedicht ist als Ballade stärker als das erste, da nicht ein bloßes Hingenommenwerden des Menschen, sondern seine Begegnung mit dem Zauber und versuchte Abwehr geschieht. Die letzten Zeilen scheinen anzudeuten, daß Nichthingabe an diese Kraft Tod bedeutet:

„Tu auf den Berg, du Lilofei,
Der Bauer, der muß sterben,
Schaust du an ihm vorbei.“

Es ist, als ob die bannende aber doch beseligende Magie der Erdkräfte den Menschen nicht zerstören sondern mit neuer Kraft begaben will. So verfällt ihr der Bauer auch nicht mitten im Werk, sondern als der Kreis-

---

Die Ballade vom Bauer.
Der Bauer pflügt mit Hüh und Hott;
Im Walde wohnt der Zaubergott,
Im Berge singt schön Lilofei,
Ein Falke stößt mit rotem Schrei,
O Wind, laß es genügen,
Der Landmann, der muß pflügen
An Wind und Berg und Gott vorbei.

Der Bauer sät, halli und hott,
Sein Wort ist Spott, sein Blut versott:
Grüß Gott! im Berg du Lilofei,
Stieß nicht ein roter Falkenschrei?
Es war ein Volk von Krähen!
Der Sämann, der muß säen,
Schön Lilofei freit niemand frei.

Der Bauer mäht, hallo und hott,
Mäht Korn und rotes Mohngezott.
Die Sonne schlüpft in seine Hand,
Schön Lilofei weht durch das Land.
Wenn sie die Mäher sähen,
Sie könnten nicht mehr mähen,
Ihr Blick ist Glut und Brand und bannt.

Der Bauer erntet, hollehott;
Im Walde ruft der Zaubergott.
Am Himmel blitzt des Falken Schrei,
Im Winde winkt schön Lilofei:
Und müßt ich ernten tausend Jahr,
So selig glüht dein herbstenes Haar!
Tu auf den Berg, du Lilofei,
Der Bauer, der muß sterben,
Schaust du an ihm vorbei.

lauf seiner Arbeit sich gerundet hat mit Pflügen, Säen, Mähen, Ernten. Die Hingabe an die Liebeskraft des Bodens kann das schöpferische Innehalten, in dem neue Kräfte gesammelt werden, bedeuten. Es kann aber auch so gemeint sein: bis zuletzt hat Tag und Arbeit den Bauern gesichert; grade in der letzten Stunde seines Werkes, kurz vor dessen Vollendung in der Ernte, verfällt er doch noch der Zaubrischen. Das Ganze bleibt etwas im Geheimnisvollen; unenträtselbar wie eben die Naturkräfte sind. Darin liegt der Reiz des Gedichtes.

Wieder gibt eine Strophe an die andere ihre Motive weiter. So z. B. in Strophe 1: „Ein Falke stößt mit rotem Schrei", in Strophe 2: „Stieß nicht ein roter Falkenschrei?" in Strophe 4: „Am Himmel blitzt des Falken Schrei". In jeder Strophe steht am Beginn der Bauer: „Der Bauer pflügt mit Hüh und Hott", „Der Bauer sät, halli und hott". Er ist Wirklichkeit bis in die lauten Ausrufe hinein. Dann aber taucht der Gegenspieler auf, auch in jeder Strophe: „Im Berge singt schön Lilofei", „Grüß Gott! im Berg du Lilofei". Zu beachten ist hier, daß der Mensch ist es, der den Anruf wagt. Aber "Sein Wort ist Spott,..." heißt es vorher selbstsicher. Doch nun die Zauberin herbeigerufen ist, scheinen sich die Dinge umher mählich zu verwandeln, was in wenig Anzeichen spürbar wird:

„Stieß nicht ein roter Falkenschrei?
Es war ein Volk von Krähen!"

„Rotes Mohngezott" ist unter das Korn gemischt. Das Unkraut hat seine Harmlosigkeit verloren, scheint heimtückisch geworden. Noch bleibt der Bauer unberührt. In Strophe 1 und 2 heißt es noch:

„Der Landmann, der muß pflügen,"

und:

„der Sämann, der muß säen",

jedoch in Strophe 3 schon:

„Wenn sie die Mäher sähen,
Sie könnten nicht mehr mähen,"

bis in Strophe 4 der Ueberwundene ausruft:

„Und müßt ich ernten tausend Jahr,
So selig glüht dein herbstenes Haar!
Tu auf den Berg, du Lilofei!"

In diesem spannungsreichen Hin und Wider zwischen Mensch und Zauberwesen, dem Wechsel von Wirklichkeit und Verwunschensein in den Dingen, und schließlich darin, daß am Schluß das Geheimnis, anstatt sich zu enthüllen, noch tiefer wird, liegt der balladische Gehalt.

Auch im äußeren Bau entsprechen beide Gedichte den Merkmalen der Ballade: bei allem schwebenden Entrücktsein der Gesamtstimmung, die bis in Sprache und Rhythmus hinein spürbar wird, sind sie so kurz, daß es nirgends zum Zerfließen kommen kann. Beide sind strophisch gegliedert. Im ersten Gedicht reimt die zweite mit der vierten Zeile und

zwar durchgehend stumpf, während die erste und dritte reimlos schließen, aber durch die schweren Silben der Endworte gleichsam die Traumschwere des Ganzen zum Ausdruck bringen. Das zweite Gedicht, das im allgemeinen von größerer Bewegtheit der Kräfte ist, hat innerhalb der Strophen paarweise reimende Zeilen. Aber auch hier wird mit Hilfe des Reimklanges die innewohnende Stimmung angehalten, indem in jeder Strophe — außer in Strophe 3 — die Reimvokale, bezw. -silben von Vers 1—4 und Vers 7 die gleichen sind. So reimt Strophe 1 folgendermaßen: Hott — -gott — -fei — Schrei — vorbei, Strophe 2: hott — versott — -fei — Schrei — -frei, usw. Man könnte fast von einer Symbolik der Reime sprechen.

Um abschließend noch ein Wort zu dem Gehalt beider Balladen zu sagen, so scheint es doch bedeutsam, wie sich hier eine neue, mythische Schau von der erdhaften Gebundenheit des Menschen, seinem Hineingestelltsein in den Ring von Gestirn, Pflanze und Element dartut, wie er eins wird mit jenen traumhaft-vegetativen Kräften — für die die Huldin und die Fei ja nur Verleiblichungen sind —, die in Baum und Quelle, Berg und Sonne und Wind ihn umgeben. Auch daß es grade der Bauer ist, scheint nicht ohne Bedeutung zu sein.

In beiden Balladen ist der Mensch völlig unfrei den naturmythischen Mächten gegenüber. In der „Ballade vom Bauer" bleibt es ungewiß, ob sie eine Bedrohung sind, wo hingegen in der „Ballade vom Sommer" offenbar das menschliche Dasein ausgelöscht wird.

Das gleiche Gefühl der Unentrinnbarkeit lebt auch in B. von Münchhausens „Der Hungrige Teich" [1]).

Böser Zauber geht von ihm aus. Von Zeit zu Zeit zwingt er ein Menschenkind in seine Tiefe. Das Grausenvolle ist, daß, wer seinen Ruf hört, auch wenn er ihm selbst gar nicht gilt, den andern Menschen nicht vor dem Tod bewahren kann. So schickt auch der Pfarrer den Jungen auf einen Botenlauf, nur um ihn vom Teich fernzuhalten. Im Innern sagt ihm jedoch eine Stimme:

. . . „Tu jetzt, was du willst,
Glaub doch nicht, daß du sein Hungern stillst."

So kommt denn auch das Kind trotz seiner Vorsorge zu Tode, da es, vom Lauf erhitzt zurückkehrend, von dem Wasser trinkt, das die Magd aus dem Hungrigen Teich geholt hatte.

Daß es das Wirken einer dunklen Macht ist, die sich mit einem Stück Natur verbunden hat, aus ihr heraus nun Gewalt gewinnt und in das Menschenreich zerstörend eingreift, wird an verschiedenen Anzeichen deutlich. Es ist etwas Unheimliches um diesen Teich, das der Mensch ihm anscheinend nicht erst andichtet. Schon wie er verloren, gar nicht dahergehörig mitten in den Feldern liegt:

---

[1]) Münchhausen, a. a. O. 1, S. 131.

„Weite Felder am Höderup-Deich,
Mitten darin der Hungrige Teich.“

Pflanze und Tier werden von ihm geschreckt:

„Die Aehren schütteln sich vor Entsetzen,
Der Fisch ängstet haufenweis zu den Netzen,
Wenn aus dem Teich, wie aus tiefer Gruft,
Eine Stimme ruft . . .“

Die weitere Umgebung aber ist durchaus zauberlos, so nüchtern, daß man das rätselvolle Gewässer in ihr vergessen kann. Das „friedliche Stiefelknarren auf staubigem Wege“ vom Schritt des Pfarrers deutet die scheinbare Harmlosigkeit an. Doch dann, mitten in diese heiße und helle Sommertagswirklichkeit hinein vernimmt der Dahinschreitende die Worte:

„Die Stunde ist da — und der Mensch noch nicht!“

Sehr fein ist zum Ausdruck gebracht, daß sie nicht von einem natürlichen Wesen ausgehen, und daß sie somit nicht sinnlich-akustisch, sondern mit dem inneren Ohr aufgenommen werden:

„Heimatlose Worte wandeln durch das Licht.“

Und dann vollzieht sich, was oben schon gesagt war: der Mensch will das Verhängnis abwehren, aber es mißlingt. Auch hier, und das ist das Erschütternde, spielt sich alles in einer so alltäglichen Umgebung ab — die unwissend mitwirkende Pfarrfrau und die Magd sind so wenig abergläubisch oder von irgend einer ahnungsvollen Stimmung beherrscht, daß man meint, irgend ein Zauber könne gar nicht an sie heranreichen. Bis es uns durchfährt bei der Erwähnung des Teiches:

„Die Diele im Pfarrhaus war weit und kühl,
In der Küche aber, da wallte es schwül,
Da standen die Weiber um Kessel und Trog,
Und Frau Pastor aus der Tür sich bog:
‚Katrin, für die feine Wäsche hol gleich
Mal noch zwei Eimer vom Hungrigen Teich!‘ —“

Allerdings, den Pfarrer hatte die Angst nicht losgelassen. Er wußte, der Magd geschieht nichts, aber dem Knaben . . . Und als dieser dann tot auf der Diele liegt, da wissen wir, hier schließt sich ein magischer Kreis, in den der Mensch wehrlos gebannt ist.

Kann man am Schluß dieser Ballade sagen, das Kind hätte der Schlag getroffen, auch wenn es von anderem Wasser getrunken hätte? Unser kühl urteilender Verstand wagt es nicht recht. Grade, daß alles *wider* alle Vorsorge und Nüchternheit geschieht, läßt uns fürchten, daß es nicht die zufällige Bestätigung eines Aberglaubens ist, die wir miterleben, sondern eine aus der Natur aufsteigende und sich auswirkende Dämonie. Sie nimmt allerdings nicht Gestalt an, wie die Huldin oder Lilofei in den beiden Balladen Bischoffs.

Diese Ballade ist ein Musterbeispiel für Gedanken, die Münchhausen darüber äußert, ob „das *Hereinragen der Geisterwelt*

in die Wirklichkeit möglich, künstlerisch und seelisch tiefst befriedigend" sei [1]). Man muß dem Verfasser zustimmen, wenn er für deren Darstellung die Einkleidung in das Gespenst, den Spuk, die „sehr bald langweilig und abgeschmackt" wirkt, ablehnt, anderseits aber sagt, daß völlige verstandesmäßige Klarheit „das Uebersinnliche sozusagen vernichtet". Es heißt weiter: „Wir müssen einerseits, um die Schauer des Geheimnisvollen noch zu spüren, in einiger Unklarheit bleiben, wir müssen aber andererseits zur Befriedigung unseres Ursächlichkeitsbedürfnisses einen gewissen Grad von Klarheit haben, müssen ahnen, wie sich dies gespenstische Geschehen in die große Kette der Glieder: Ursache — Wirkung und Wille — Zweck einhängt." Zwischen diesen beiden Arten der groben Gespenster-, Schauer- und Spukmalerei und dem halbwirklichen, gestaltlosen In-der-Schwebe-gehalten-werden liegen andere, unzählige Möglichkeiten, die Kräfte des ‚Jenseits der Sinne' handelnd eingreifen zu lassen. In vielen Balladen grade auch wieder unserer Zeit vollzieht sich eine Einkörperung in Gestalten der mythischen Vorstellungswelt des Volkes, seines Aber- und Ueberglaubens, — der Meertroll in „Inge von Rantum", Melusine und Lilofei waren schon Beispiele dafür — in Wesen aus magisch-phantastischem, visionärem Erleben geboren oder in Wiedergängergestalten. Wir werden ihnen im folgenden noch begegnen. Man kann aber, so darf man wohl Münchhausens Ansicht ergänzen, diese Gedichte nicht, weil das an sich Unsichtbare in ihnen Leib, Stimme und Gebärde annimmt, schlechthin zu den wertlosen Schauerballaden verweisen. So lange wir spüren, daß uns nicht diese Verleiblichung als solche, sondern die geheimnisvoll webenden Mächte darin zum Erlebnis werden sollen, ist die Erscheinung „balladisch möglich", können wir sie „irgendwie glauben".

Bedrohung des sicheren Daseins im Menschenland — wieder tritt sie an einen, bäuerlichem Lebenskreis entstammenden Mann heran — bedeutet auch die Hollersmarei in Jakob Kneips „Hausspuk" [2]).

„Es ist ihre Stimme; ich weiß, wem sie gilt,
Doch ich werd' mich fein hüten! ich bin nicht gewillt,
Im feuchten Brunnen, in grünlichen Mauern
Mein junges Leben mit ihr zu vertrauern."

Hier aber, wie auch schon in Gättkes „Inge von Rantum", behält der Mensch sich selbst in der Hand. Gleichzeitig tritt ein neuer Zug hervor: der glücklich Entronnene versucht, den ‚Spuk' zu belächeln.

Mehr noch als hier zeigt sich das in Ina Seidels „Besuch beim Schnatermann" [3]).

---

[1]) Münchhausen, a. a. O. 2, S. 108 ff.
[2]) In „Ball. d. Zeit", S. 89.
[3]) Seidel, a. a. O., S. 1.

Der Wanderer verirrt sich im „nebeldunstigen", feuchtkalten Wald. Seltsame Laute und Schatten beginnen eine gespenstische Einkreisung.

„Es raschelte und rieselte,
Und kroch und sprang im langen Gras."

Im letzten Augenblick erst hält der Schritt inne:

„Auf einmal, eh ich's mich versehn,
Bin ich am Strom, im Wasser schier.
Am Rand bleib ich erschrocken stehn."

Damit aber ist man in die Nähe eines zwergenhaften Ungeheuers geraten, einer Ausgeburt des Walddunkels, der modrigen Nässe und Kälte:

„Und er saß klein und ruhig da,
Saß in der Nebeldämmerung,"
— — — — — — — — — —
„Und sieh, der Baumstamm dreht sich um
Und wackelt mit dem runden Hut
Und grinst mit spitzen Zähnen stumm,"

Nun muß auch hier der Mensch, der, anstatt sich bei Zeiten davonzumachen, neugierig eine Frage stellt, zunächst willenlos folgen, den Bottich des Alten, in dem es „blank und silbergrau" von Fischen und Nattergewürm wimmelt, zur „schilfgebauten Hütte" tragen. Der bisher nur Verwunschen-Unheimliche wächst, wird tierisch, fratzenhaft, grausig. Der Verirrte soll an der Mahlzeit teilnehmen, also ganz in die andere Daseinsform hineingezogen werden:

„Der Alte sitzt am Boden platt,
Es riecht nach Aas und totem Fisch,
Ich werd vom bloßen Atmen satt.
Er aber greift frisch in den Topf
Und frißt die Fische kalt und roh,
Packt sie beim Schwanz, beißt ab den Kopf
Und knirscht und schmatzt im Dunklen froh."

Böse und bedrohlich wird der Wicht:

„Die Schwimmhand klatscht mich fett aufs Knie"
— — — — — — — — — —
„Er grinst mich grün und phosphorn an:
‚Du dürrer Narr, was weißt du bloß
Vom Schnater- Schnater- Schnatermann?'

Aber der Name ist gefallen, und damit hat nach altem Volksglauben der Mensch Macht über den Unhold [1]). Er kann fliehen. Gefährlich nahe war man dem Dämonenreich gekommen, und Angst hat man gehabt, doch am andern Tage, wie es dem aufgeklärten Kulturmenschen des 20. Jahrhunderts geziemt, erhebt man sich über das letzte Grauen und Unbehagen. Ein Platz „am prasselnden Kamin" und ein „heißer Reisbranntwein" tun ihre Wirkung. Ein Blick zum Fenster hinaus:

„Ich blickte nach dem Wald — es war
Noch sehr viel Regen in der Luft."

Aehnlich ist es in F. K. Ginzkeys „Ballade vom gastlichen See" [2]). Hier wahrt der See zwar nur sein Hoheits- und Schutzrecht über die in ihm lebenden Geschöpfe, jedoch in einer Weise, die den Menschen das Gruseln lehrt. Wieder will dieser es nicht wahr haben. Das Nicht-ganz-ernstnehmen kommt in der Wortwahl des Gedichtes zum Ausdruck.

---

1) Vgl. auch „Inge von Rantum".
2) Ginzkey, a. a. O. S. 7.

Der See „schläft in den böhmischen Bergen", still verzaubert. „Er hält seine Gäste in Ehren". Nur wenn den „munter und hurtig, silbern wimmelnden, vergnüglichen Fischlein" von den „Schlemmern" Gewalt angetan wird:

„. . . fuhr durch den Wald ein Gesause,
Es scholl aus dem See ein Gebrause:
Es sind noch nicht alle zu Hause!"

Der so gemachte Versuch der Verharmlosung bringt einen grotesken Zug in die Ballade. Ein Grausiges, Erschreckendes wird spukhaft dargestellt. Der Zusammenstoß mit der menschlichen Welt geschieht hart am Abgrund. Den Menschen treibt die Neugier, der Mutwille zu dem Wagnis der Begegnung. Das verleiht dem Ganzen die leicht humorvolle Färbung. Doch nicht immer kommt er, wie im „Schnatermann", mit heiler Haut und Seele davon. Es kann geschehen, daß sein Uebermut ihm zum Verhängnis wird, wie wir später an F. K. Ginzkeys „Ballade von den drei Gehenkten" sehen werden.

Ob in süßer Verlockung, drohender Forderung, grinsender Scheußlichkeit die dem Reich der Natur entstammenden Wesen sich dem Menschen näherten, immer war es letzten Endes ein Einbruch untergründig lauernder, feindseliger Chaosmächte in den geordnet scheinenden Lebensbereich des menschlichen Tages. Bedrohung blieben sie auch noch da, wo wie im „Schnatermann" oder im „Hausspuk" der Mensch die Dämonie durch überlegene Haltung zu entkräften suchte.

Wir verstehen das mit Albrecht Schaeffer [1]) so, daß der deutsche Mensch unserer Zeit zwar „die primitiveren Aengste vor Waldesdickicht und Sumpflichtern, vor Sturm und Hagel und Nächtefinster, d. h. einige besondere Zustände von Angst und Gewalten-Abhängigkeit" verloren hat, „aber noch nicht d i e Angst, d i e Abhängigkeit, d i e Unsicherheit und Verworrenheit selber, und daß dies der Grund dazu ist, warum er nicht in reiner Naturhingabe, sondern in der Spannung zwischen Naturvertrauen und Angst vor ihrem Chaotischen, ihrer Dämonie und Bedrohung leben muß." Auch Wolfgang Kayser sagt, daß „deutsche Kräfte am Werke" waren, wo die Natur als „überlegene, unheimliche Macht . . ., der der Mensch als einem mächtigen Schicksal verfällt," dargestellt ist [2]).

In einer Reihe jüngerer Balladen aber legen die Naturgeister plötzlich ein ganz anderes Verhalten an den Tag. Sie sind noch dämonisch, zaubermächtig, aber nun nicht mehr gegen den Menschen, sondern h e l f e n d ihm zugetan. Schon in Jakob Kneips „Jäger" [3]) wurde die ele-

[1]) Schaeffer, a. a. O. S. 144.
[2]) Kayser, a. a. O. S. 144.
[3]) Kneip, a. a. O. S. 188.

mentare Lebenskraft, die in den reifen Garben, in der geballten Stille vor dem Gewitter an fruchtschwerem, heißem Sommertag unversieglich strömt, mythische Gestalt, die das Weib Hanna anrührte und ihren Schoß erschloß.

Vor allem in Balladen H. Fr. Bluncks lebt der Glaube an die Helfekraft der Naturwesen. Sein Parazelsus, so sahen wir, weiß:

„Viel Geister gibt es in Königsgeschirrn
Hoho, viel Freunde unter der Sphär:
Nicht Mensch, nicht Teufel, doch gotteshehr."

Dort blieb dies als Motiv noch untergeordnet. Der willensstarke Mensch hatte die Führung. Zum Hauptmotiv wird diese Naturgläubigkeit jedoch in „Strandender Mond" [1]). Hier ist der Mond die beherrschende Macht.

Die Menschen, magisch angezogen von seinem „weißen Licht" und „gewalt'gen Glanz" wandern träumend in ganzen Völkern übers Watt ihm entgegen, ihn anzubeten. Da kommt die Flut, in der die Entrückten ertrinken müssen. Doch der Mond befiehlt dem Steuermann seines Zauberschiffes: „Hilf ihnen leben!" Und als dieser ungerührt bleibt, nimmt er selbst

„. . . die Flöte, wanderte mit Liedern
Singend, ein weißer Dom, den tiefen Gliedern
Der Völker vor, dem festen Lande zu.
Und sieh, die dunkle Menge schritt ihm nach,"

— — — — — — — — — —

Es ist nicht etwa die belohnende Antwort auf die anbetende Andacht der Scharen. Der Mond hört: „Die Flut wird sie verderben." Seine Antwort ist das „Hilf ihnen leben". Dann erst erfährt er: „Sie wollten beten, Herr." . . . „Dich preisen." Da ergeht zum zweitenmal sein Befehl: „So hilf!"

Es gehört also zum Wesen dieser Naturmacht, daß sie den Erdgeschöpfen wohl will, hilfreich ist.

Aus Schlaf und Traum und Zauber scheint das alles emporzusteigen. So geben es die sprachlichen Bilder wieder: nicht der einzelne, sondern ganze „Völker", „alle Menschen" werden ergriffen, und weder Land noch Menschen haben mehr die festen Umrisse und die Gebundenheit des Tages:

„. . . Mit jedem Schritt
Schmelzen die Glieder in die weißen Watten
Und tasten ohne Raum . . ."

Auch ihr Tun ist traumhaft entrückt, sie stehen:

„. . . im Zwang,
Die Glieder silbern in die Nacht zu regen."

Dann:

„hingebend beten sie vorm gewalt'gen Glanz . . ."

und:

„Qualvoll glückselig pilgert ohne Maßen
Verzückt ein dumpfer Zug zum Silberland."

---

[1]) Blunck, a. a. O. 3, S. 3.

Wer übt diesen Bann? Der Mond. Aber auch er ist Traumgestalt, unbestimmbar. Bald wie ein König aus Märchenland, der sich von seinem Steuermann auf „gespenstisch starrem seltsam gebauten Schiff" fahren läßt, der Stimme hat und wie ein Mensch auf seiner Silberflöte bläst, dann ein weißer Gott, so menschen- und erdfern, daß er erst durch das Klagen die Ertrinkenden gewahr wird; gestaltlos auch: . . . „ein weißer Traum in dunklem Dome," ein „Feuerbrand, der unermeßlich steigt", ein „weißer Dom".

Grau, Weiß und Silber sind die einzigen Farben dieser, in stiller, fließender Verwandlung vorüberziehenden Bilder: „durch graue Inseln", . . . „die grauen Lippen", . . . „in graue Nebel." . . . „Im weißen Wattland," . . . „an dem weißen Licht", . . . „vom weißen Gott", . . . „am schlohweißen Sand." . . . „Die Glieder silbern in die Nacht zu regen," . . . „zum Silberland," . . . „das silbermüde Haupt." . . . So liegt es über dem ganzen Gedicht.

Da auch in diesem Fall zwei Fassungen vorliegen, können wir an einer Stelle den Dichter wieder bei seiner gestalterischen Arbeit beobachten. Sie zeigt uns sehr schön, wie ihm darauf ankam, diesen Farbendreiklang durch nichts stören zu lassen. In der ersten Fassung heißt es nämlich:

„Du wirst, eh noch die Morgenwolken r o t
Im Licht sich drängen, eh die Nacht verloht . . ."

In der zweiten dagegen:

„Du wirst, eh noch die Morgenwolken h i l d [1])
Im Licht sich drängen, eh die Nacht verquillt . . ."

Zwar der gegen den Schluß hin stehende Vers:

„Laß diese, eh das Morgen r o t sich flicht . . ."

ist, was den Farbeneindruck angeht, stehen geblieben. Aber hier verstehen wir darin ein auf das nahende Erwachen der Völker symbolisch hindeutendes Zeichen.

Für dieses Gedicht trifft das zu, was Benzmann zu verallgemeinernd sagt, daß nämlich „das Wesen der Ballade . . . eine mysteriöse Stimmung" sei, die sich „zu einem entsprechenden Vorgang konkretisiert." Wie wir sahen, erwächst nicht nur der Vorgang aus jener traumhaft-visionären Stimmung, sondern der gesamte Bildstil. Auch der sprachliche Stil paßt sich ihm an. Kurze Sätze hat nur das Zwiegespräch zwischen Herr und Steuermann, doch sind sie nicht abgerissen, fließen vielmehr mit dem Gesamtrhythmus weiter. Sonst herrschen lange, getragene Perioden vor. Was das für das Gefälle des ganzen Gedichtes bedeutet, wollen wir uns an einer Stelle klar machen:

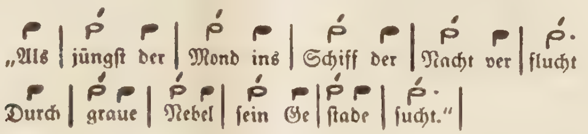
„Da wandert jeder, als die Ebbe sank,
Weit aus dem Rauch der Dörfer, von den Höfen

---

[1]) hild = schnell, eilig, geschäftig.

„Auf Karren übers Watt — die Herzen krank
Vom weißen Gott, der aus gespenstisch starrem
Seltsam gebauten Schiff das Dunstland sengt,
Ein weißer Traum in dunklem Dome hängt."

Das ließe sich in vielen, kleinen Prosasätzen nebeneinanderstellen, z. B.: Da wandert jeder übers Watt. Die Ebbe sank. usw. Aber das würde ein ständiges Unterbrechen des Flusses bedeuten. So aber wird durch die vielen und auserlesen schönen Nebensätze und adverbialen Bestimmungen ein weiter Satzbogen gespannt. Auf lange Strecken hin kann die Stimme des Vortragenden nicht ganz sinken, was dem Gesamtton etwas Schwebendes verleiht. Damit stimmt notwendig der Rhythmus überein. Er besteht, metrisch aufgelöst, in Takten gleicher Dauer, in meist gleichmäßiger Folge von Hebung und Senkung, wie sie gleich die Eingangsverse aufweisen:



Nur manchmal stehen zwei Hebungen nebeneinander, wobei aber die Taktfüllung, da dann die Hebungssilben den Wert von je drei, bezw. zwei Zeiteinheiten haben, die gleiche bleibt, z. B.



Schöner als in den lang angehaltenen Silben kann die Schlafschwere nicht ihren Ausdruck finden.

Strophische Einteilung würde das gleichmäßig Getragene des Gesamtflusses störend unterbrechen. Also fehlt sie. Auch strenge Regelmäßigkeit des Reimes würde das phantastisch Unwirkliche zu sehr durchhellen. Im Lichte von Grau, Silber und Weiß zerfließen selbst diese Konturen. So stehen Paarreim und Kreuzreim, dreizeiliger und verwaister Reim in unregelmäßigem Wechsel.

Wir sagten schon, daß hier die Stimmung das Grundelement der Handlung ist. Aus ihr heraus wird auch der Gehalt geboren, dessen stärkster Akzent eben da liegt, wo die verzaubernde Gewalt des „weißen Gottes" sich auch als lebenschützende erweist. Und wieder haben wir einen Beweis mehr dafür, daß Stimmung, Gehalt und Handlung auch den Gesamtstil eines dichterischen Gebildes, sofern es künstlerisch hochwertig ist wie dieses hier, schaffen.

Wir halten an dieser Stelle einen Augenblick inne, um zu fragen, ob der von Paul Ludwig Kämpchen auf die Ballade übertragene Be-

griff des Numinosen anwendbar ist[1]). Kämpchen meint damit „das Gefühl für das Außer- und Uebermenschliche," wie es ja tatsächlich in den bisher angeführten und in der weiteren Folge dieses Kapitels noch zu betrachtenden Balladen zum Ausdruck kommt. — Den Begriff des Numinosen entlehnt Kämpchen aus Rudolf Ottos „Das Heilige" [2]). Nun muß man an und für sich schon einer derartigen Uebertragung aus einem Wissenschaftsgebiet — hier dem religionspsychologischen — auf ein gänzlich anderes kritisch gegenüberstehen, weil es fraglich ist, ob die Begriffe mit der ihnen anhaftenden Bedeutung wirklich zur Klärung eines schwierigen Problems des neuen Gebietes verhelfen. Tatsächlich gerät auch Kämpchen, obwohl er betont, daß der Begriff des Numinosen und seiner Erscheinungsformen, auf die Ballade angewandt, sich „einen durch die Materie bedingten, veränderten Gebrauch gefallen lassen" müsse, immer wieder in die Nähe der Otto'schen Gedankengänge. Was Kämpchen in der religiösen Ballade mit „Frühformen des numinosen Gefühls" bezeichnet, steht nicht in qualitativem, sondern nur in graduellem Unterschied zu Ottos „eigentlich Numinosen", ja es ist im Grunde das, was dieser die Synthese aus dem eigentlich Numinosen und seinen „Auffüllungen" nennt, (Otto, S. 6/7, 21, 27, 44, 53 ff.) oder als „indirekte Darstellungs- und Anregungsmittel von ihm (dem besonderen religiös Numinosen) verwandten oder ähnlichen Gefühlen des natürlichen Gebietes" bezeichnet. So gilt auch für das von Kämpchen so genannte Numinose in der naturmagischen und totenmagischen Ballade, daß es das eigentlich Numinose ist, bezw. seine Momente des Faszinosum, Tremendum usw., zurückversetzt in den Bereich des Natürlichen oder der „apokryphen" Abart. Es ist „die Analogie zum eigentlich Numinosen" (Otto, S. 21).

Wenn man will, kann man natürlich eine Ballade wie den „Strandenden Mond" naturmagisch nennen und in dem Wirken der Naturmagie das Moment des Faszinosum erblicken. Aber schon für die Ausdeutung der helfenden Elementarkraft reichen die Definitionen Kämpchens und Ottos nicht aus. Die Festlegung auf einige wenige Momente des Numinosen bedeutet eben eine allzu starre Vereinseitigung, die den Begriff leicht zum Schlagwort wandeln kann.

Auch zum Verständnis der Haltung des Menschen gegenüber jenen Mächten wird damit nicht viel beigetragen. Hier geht W. Bathge in seiner Abhandlung „Das Mysteriose und das Numinose als ästhetische Gefühlstypen" über Kämpchen hinaus, indem er das „Energicum" als ein Aktivierendes, Drängendens auch in der menschlichen Seele sieht[3]). Ferner weist er hin auf ein „Resistendum" im Menschen, „ein

---

[1]) Kämpchen, a. a. O.
[2]) R. Otto, a. a. O.
[3]) Bathge, a. a. O. S. 15.

Bewußtwerden und Aufbäumen des eigenen Ich, eine selbstbewußte Reaktion trotz aller Ueberlegenheit des Fremden, dem man sich innerlich nicht beugt". Bathge ermöglicht mit seinen so erweiterten Unterscheidungen das, was wir bei Kämpchen vermissen, den tatsächlich qualitativ „veränderten Gebrauch" der Otto'schen Begriffe. Trotzdem aber wollen wir von ihrer Anwendung absehen. Es würde sich, wie im „Strandenden Mond", immer wieder zeigen, daß sie zwar allgemeine Gruppierungen schaffen, jedoch nicht zur Entwirrung feinster Fäden des Gewebes unserer Dichtung helfen können.

In den bisher in diesem Kapitel behandelten Balladen legte sich entweder von einem, wie von geheimem Fluch besessenen Stück Landschaft ein Bann über die Menschen, oder die mythisierte Naturkraft hatte, wie im „Jäger", in gutem Sinne Macht über ihn. Ganz ohne Bann und ohne Mythe, aber doch als Schicksal gesehen sind Landschaft und Naturgewalt in Agnes Miegels „Die Frauen von Nidden" [1]).

Die Wanderdüne, mit der einst die Menschen einen beständigen Kampf führten, ist nun für die letzten noch lebenden, schon vom Pesthauch angewehten Frauen des Dorfes der einzige Freund. Weil die Düne schon eine ständige Bedrohung war, hatten grade die Frauen geglaubt, Gott würde das Dorf von der Seuche verschonen. Aber sie war doch gekommen. Und nun finden die Frauen hin zur Bejahung dessen, was ein Leben lang Verhängnis war:

„Gott vergaß uns, er ließ uns verderben,
Sein verödetes Haus sollst du erben.
Kreuz und Bibel zum Spielzeug haben, —
Nur Mütterchen, komm uns zu begraben!

Schlage uns still ins Leichentuch,
Du, unser Segen, einst unser Fluch,
Sieh, wir liegen und warten ganz mit Ruh —
— Und die Düne kam und deckte sie zu."

Wo der deutsche Mensch von Gott, dem ewig Unbegreiflichen, sich abwendet, bleibt die heimatliche Erde letzter Trost, auch oder gerade wenn tausendmal mit ihr gerungen, ihr das karge Leben mühevoll abgewonnen wurde. Sie ist der mütterliche Schoß, in den zu versinken gut ist.

An dieser Stelle erweitert sich unser Fragenkreis. Bisher sahen wir, wie die Naturmacht im Bösen oder Guten auf unser Dasein einwirkt. Die Geister blieben dabei in ihrem Bereich, oder sie überschritten ihn nur, um wieder dorthin zurückzukehren. Der Mensch wurde ohne und wider seinen Willen zu ihnen hingezogen. Gewiß mochte ihn, war erst die Grenze übergangen, Neugier weitertreiben, wie im „Schnatermann". In den „Frauen von Nidden" aber betteten die

1) Miegel, a. a. O. 1, S. 125; a. a. O. 2, S. 6.

Heimgesuchten sich schließlich selbst, Erlösung und Ruhe suchend, in den Schoß der bisher als Chaosmacht gefürchteten Düne.

In manchen andern Balladen noch kommt der Mensch dazu, ohne eine andere Not als die einer unbestimmten Sehnsucht, von sich aus den Weg einzuschlagen in jene fremde, andern Gesetzen untertane Welt. So die Braut in Agnes Miegels gleichnamiger Ballade [1]).

Für sie besteht nur eine Bindung: die an den Strom ihrer Heimat. Kinder- und Mädchenträume gehörten ihm. Beseelt erscheint er ihr, „wie ein rätselvolles, geliebtes Gesicht." Neben ihm gelten Hochzeit und Mann nichts:

„Meinen braunen Bräutigam liebe ich nicht,
Nie dachte mein Herz an Hochzeit und Mann,"

Sie vermählt sich ihm:

„Und heimlich, ehe sie weiter ging,
Ins Wasser warf sie den goldenen Ring."

Und sie ist doch ein Menschenkind, das mit Bruder, Bräutigam, Jugendgespiel und Junker die gleiche Luft atmet. Dennoch eine Fremde, die keiner in ihrer tiefen Sehnsucht kennt. So haben auch die andern, in „Gelächter und Sang" harmlos Schreitenden, ihr Tun nicht gemerkt. Ebenso unbemerkt, wie ein Schatten, schwindet sie in der Nacht aus ihrer Mitte, gibt sich dem Strome hin.

Stark und alles andere, selbst Angst und Grauen bezwingend, muß dieser Drang nach Vereinigung mit dem Element gewesen sein, denn dieser Strom rief seine Liebende nicht mit holder Betörung. Hoch im Eisgang

„Stürmte der Schollen gespenstisches Heer,
In rasenden Strudeln, in kochender Wut,
Gelbgrau und schäumend rauschte die Flut."

So empfängt er sie auch:

„In rasenden Strudeln, in kochender Wut,
Ueber Kranz und Schleier rauschte die Flut."

Von der gleichen Dichterin aber kennen wir die „Schöne Agnete" [2]), den uralten Sang von der ins Menschenland heimverlangenden Wassermanns-Frau. Sehnsucht nach allem, was warm und licht ist und Licht widerstrahlt, klingt aus den klagenden Bitten der „Stimme draußen": nach Sonne, Kerzenglanz, der güldenen Monstranz und „wie so sonnengolden strahlt des Kelches Schein". Verlangen nach allem, was menschlich-vertraut ist, nach den einfachsten, so selbstverständlichen Dingen, die der Mensch garnicht mehr als besonderes Geschenk achtet: den Menschenkinder-Spielgefährten, der Menschengestalt mit Finger, Zeh und Haar, den Kleidchen; auch nach den tieferen Schichten des Menschseins: Glaube und Gebetsgemeinschaft, Traum und Tod, Verlangen nach mütterlicher Liebe der himmlischen und irdischen Mutter, der Unseligen, die selbst eine Mutter ist, in ihrer menschfremden Welt.

---

1) Miegel, a. a O. 1, S. 70; a. a. O. 2, S. 12.
2) Miegel, a. a. O. 1, S. 52; a. a. O. 2. S. 4.

Wie ein aufweinendes Zurücksehnen liegt es auch im Klang der Verse. Man höre nur die Reime. Sie enden alle stumpf, der Ton der ganzen Zeile schwingt also noch einmal in sie hinein. Dazu sind die Vokale dieser Endsilben alle lang: gedehnte Vokale wie ‚Lied — gekniet'; ‚gehn — stehn'; Diphtonge wie ‚Saum — Traum'; ‚Kinderlein — Kelches Schein' oder die tontragende und -anhaltende Verbindung Vokal + Nasal: ‚klingt — singt'; ‚Glanz — Monstranz'; bloß die beiden Reime in:

„Liebste Mutter, ach ich bitte dich,
Liebste Mutter, ach ich bitte dich flehentlich,"

sind kurz, den Rhythmus und Ton der scheu und kurz herausgestoßenen Bitte untermalend.

Wir sahen den Menschen, den es treibt, in das Naturreich einzugehen und den, der zurückverlangt in den sicher umhegten Bezirk des Menschlichen. So kennt die Ballade auch die Naturwesen, die sich nach Erlösung sehnen im Menschenland.

In einer Ballade von Anna Schieber [1]) verfängt sich eine Möve ins Netz des Fischers. Er gibt ihr die Freiheit wieder, aber am Abend

„da stand in der Türe ein Mädchen, blaß
mit grünen Augen und langem Haar
und bot sich ihm dar
zum Dienst als Magd oder was es wär."

Die Unbekannte wird sein Weib. Sie bedingt sich aus:

„nie sag meinen Namen, nie rufe ihn:
sonst muß ich verschwinden."

Wie eine Menschenfrau lebt sie an seiner Seite. Doch sie hat Macht über das Gevögel und nächtens wiegt sie sich selbst als Möve über den Wellen. Als der Mann in einer Nacht selbst ihre heimliche Verwandlung sieht, ruft er, aus Angst, sie zu verlieren, sie mit ihrem Namen zurück. Damit aber hat er sie in das Element, aus dem sie kam, zurückgetrieben:

„Aufklatschte das Wasser. Ein stürzender Leib.
Es kämpfte mit rasenden Wogen ein Weib."

In H. Fr. Bluncks „Wasserfrau" [2]) ist es ebenso das Verschulden des Mannes, das dem Elementarwesen die Menschwerdung wehrt.

Er war ihrer Liebe satt geworden und hat sie verlassen, nahm zur Frau

„seine Magd, sie hat ihm ein Kindlein geboren."

Da scheint das Meer selbst Rache zu üben. Springflut kommt und überflutet den Hof des Bauern. Doch nun wird die Wasserfrau zur Retterin des Kindes.

Dieser Zug überrascht nicht bei dem Dichter des „Strandenden Mond" und jener Balladen, in denen, wie z. B. auch in „Frau Susesum" [3]) oder „Die Totenhand" [4]), ein Naturgeist oder die Wittefru

---

[1]) Schieber, „Die Möwe", a. a. O. S. 109.
[2]) Blunck, 1. Fassung a. a. O. 1, S. 49; 2. Fassung a. a. O. 3, S. 36.
[3]) Blunck, a. a. O. 3, S. 6.
[4]) 1. Fassg. a. a. O. 1, S. 33; 2. Fssg. a. a. O. 2, S. 36.

dem Mensche zu Hilfe kommt. Hier in der „Wasserfrau" findet das Erbarmen tiefere Begründung: des Bauern Weib hatte der „ohnselig Armen" mitleidvoll gedacht. So schafft das Leidverstehen einer Menschenseele, wenn auch nicht Erlösung, so doch F r i e d e n zwischen Mensch und Elementargeist.

Doch unsere Ballade tut auch den letzten Schritt. Es gelingt die V e r w a n d l u n g a u s e l e m e n t a r - k r e a t ü r l i c h e m D a - s e i n z u m M e n s c h s e i n. Und wieder ist es v o m M e n s c h e n, dem sich das Naturwesen gesellt, a b h ä n g i g. Lang und irrsalvoll ist der Weg in Löns' „Das Natternhemd" [1]. Wir wollen nur den Kern herausschälen:

Die Schlangen-Frau folgt willig dem Jäger, der sie entzaubert, wird sein Weib und gebiert ihm sieben Kinder. Auch hier, wie in der „Möve" Anna Schiebers, verfolgt sie der Neid und das Mißtrauen der Menschen. Man bringt sie ins Hexengefängnis. Der Mann befreit sie, aber auf eine Weise, die sie und die Kinder zurückverwandelt in die einstige Daseinsform. Da tut der Mann das Letzte: er opfert der Otternkönigin — auch sie eine Unbeseelte, die es nach Beseelung verlangt, — sein Menschenherz. Nun gibt diese die eine der „blanken, weißen Nattern" frei, auf daß sie wieder des Jägers Weib sein kann. Doch jetzt ist der selbst halb Mensch, halb unfrohe Kreatur. Erst sein und der Natternfrau Sohn — ein Geschöpf, in dem beide Naturen vereinigt sind — löst den Bann endgültig.

Ebenso geschieht in Agnes Miegels „Märchen von der schönen Mete" [2] Erlösung.

Auch um sie weht eine fremde Luft. Ihre Herkunft ist dunkel:

„Als euer Tor gebaut, beim letzten Hammerschlag,
Ein klein nackt Kind auf des Schulzen Diele lag."

Noch einmal dringt, als sie ihr erstes Kind zur Taufe tragen will, alle Verlockung des Geisterreiches auf sie ein. Doch die L i e b e s k r a f t ihres Mannes ist stärker als Verlockung und schreckender Zauber. Sie hält die schöne Mete und gibt ihr endgültige Heimat unter den Menschen.

Man ist bei jeder Ballade der Miegel versucht, auf die hohe Vollendung der Form, die dem Stoff und seinem Gehalt wie angeboren ist, einzugehen. Hier soll diesmal nur ein Hinweis auf den Symbolgehalt einzelner Motive angefügt werden. Viermal steht das Tor-Motiv in der Ballade.

Strophe 8: durch das T o r und auch erst, als es ganz fertig war, kam die schöne Mete zu den Menschen.

Strophe 12/13: als

. . . „der Großknecht am T o r e die Maien anschlug
Da flogen die Späne, vom Astloch flog der Keil,
Da schrie die Schöne Mete, als träfe sie ein Pfeil."

Die Maien, verborgenen Lebens voll und der Mete geschwisterlich verwandt, rufen in ihr das Bewußtsein wach, daß sie selbst dieses Tor

---

[1] Löns, a. a. O. S. 274.

[2] Miegel a. a. O. 1, S. 58; a. a. O. 2, S. 16.

als den Eingang zum Menschenland durchschritten hat; zugleich steigt das Elfenland, das sie dahintenließ, aus verborgenen Tiefen auf.

Strophe 24:

> „Sie hob sich von den Knien, sie schritt zum T o r,
> Da schob ihr Mann den Riegel davor."

Durch das Tor also will sie den Weg zurück ins Elfenland gehen. Im gleichen Augenblick aber beginnt die Liebeskraft des Mannes, auch gerade durch jenes Verriegeln des Tores symbolisch angedeutet, der Verzauberung entgegen zu wirken.

In der letzten Strophe, da der Zauber endgültig besiegt ist, bedeutet auch das Tor nichts weiter als Schwelle zum umfriedeten Gehöft des Bauern:

> „Sie traten vor das T o r, sie schritten Hand in Hand."

Das Glocken-Motiv:
Strophe 15:

> „Wie läuten die G l o c k e n süß im Elfenland,"

und Strophe 32:

> „Wie läuten die G l o c k e n lieblich im Heimatland."

Die Glocken, die zur Taufe des Kindleins läuten, klingen der von Zauberwirrsal Ueberfallenen wie aus Elfenland. Und doch sind sie ein Ton aus Menschenland, wie sie ihn ja auch nach ihrer Erlösung erkennt.

Die Glocken als symbolischer Klang, der aus des Menschen Bereich kommt, — schützend gegen bösen Zauber und Unholde, so deutet sie der Volksglaube — begegnen häufig in der Ballade. Lilofei in der alten Volksballade „hörte drunten die Glocken gehn". In „Inge von Rantum" klingen sie behütend zu des Mädchens Begleit:

> „Alle Glocken der Insel läuten zugleich.
> Das lieben sie nicht in des Meertrolls Reich."

Auch in Emil Heckers Ballade „In de Kark vun Söderhusen" [1]) werden die Toten noch einmal von den Glocken zurückgerufen. Diese bedeuten also letztlich Geborgenheit in Heimat und Menschendasein. —

Albrecht Schaeffer [2]) deutet das Auftreten der Elementarwesen, in welcher Gestalt es auch sei, und in welcher Absicht sie dem Menschen begegnen, dahin, daß sie der Ballade (gemeint ist die alte Volksballade), „den ewig einen Stoff der Tragik und des Zwiespalts gemanischen Lebens boten." Weiter heißt es: „. . . sie blieben, wie er (der Mensch) verflucht. Und seltsam, die Ohnmacht war dann oft nur auf der menschliche Seite und seine Liebes-Unkraft kräftigte den Fluch. Er nahm die Nixe auf, weil sie ihn mit mächtigerer Liebe beschenkte, aber irgend ein

---

[1]) In „Nddtsch. Ball.", S. 44.
[2]) Schaeffer, „Ueber die Ballade", a. a. O., 1, S. 134.

Versprechen, ein Schweigegebot oder die Wiederkehr eines ersten und nur unterdrückten Grauens ließen sich nicht bändigen oder erfüllen. Die Getreue hatte sich endlich umsonst gemüht und kehrte in das lebenlos nasse und kalte Element ihrer Unerlöstheit zurück . . . allemal Kraft und Unkraft, die sich bekriegten, und allemal endete es mit dem Siege der Unkraft und mit Tragik."

Diese Gedanken scheinen ihre Bestätigung zu finden in Balladen wie Bluncks „Wasserfrau" und A. Schiebers „Die Möve". Aber wir fanden auch eine Linie, die über Schaeffers Deutung hinausweist: da nämlich, wo es doch zur Erlösung des Elementarwesens kommt, und zwar endgültig erst durch die Liebeskraft gerade des Menschen. Ferner überall dort, wo, wie in Balladen Bluncks und Kneips, die zur Mythe gestalteten Kräfte Segen und Hilfe bringen. Die alte Volksballade und auch die Kunstballade bisher kannten diesen Zug nicht. Man geht wohl nicht fehl, wenn man darin einmal ein Bekenntnis sieht zum Leben eben als Leben in menschlichen Bezirken, zum andern das Zeichen einer stärker werdenden Naturfrömmigkeit, die zwar die doppelte Schau: Kosmos und Chaos nie aufheben wird, aber eben die Seite des kosmischen Naturverstehens mit größerem Leben, mit reicherer Fülle begabt.

Zeitgeschichtlich erklärt sich diese erneute Hinwendung zur Natur, ihre mythische Schau, als eine Reaktion auf Maschine, Geld und Zivilisation. Bei den Neuromantikern (Miegel, Münchhausen) schwingt das Pendel in der den materialistisch-mechanistischen Interessen der Gründerzeit entgegengesetzten Richtung aus, bei der Kriegsteilnehmer- und Nachkriegsgeneration (Blunck, Bischoff) in Gegenbewegung zum naturfremden, intellektualistischen Großstadtmenschentum. Dabei kann die Art und Weise des Naturerlebens bei den einzelnen Dichtern verschieden sein, unabhängig davon, welchem engeren Zeitraum seit der Neuromantik sie angehören. Das Düster-Dämonische lebt sowohl in Balladen Agnes Miegels, Böries v. Münchhausens als auch F. W. Bischoffs. Hans Friedrich Blunck, aber auch wiederum Agnes Miegel zeigen die Ueberwindung der dämonisch-chaotischen Mächte durch den Menschen, letztlich die heroische Herrschaftshaltung des nordischen Menschen gegenüber der Natur, durch die er in seiner Frühe auch der Magiegebundenheit entwuchs. Zudem ist bei den beiden Letztgenannten, in besonderem Maße aber bei Blunck, das allgütige Wesen der Natur erfaßt, womit zugleich eine vertrauende Naturkindschaft erwacht.

Eine Frage, der wir nicht ausweichen wollen, ist es allerdings, ob die besprochenen Gedichte alle als Balladen volle Gültigkeit beanspruchen dürfen. Die in ihnen auftretenden Wesen aus der sogenannten niederen Mythologie scheinen das fraglich zu machen. Tatsächlich gewinnen man-

che Balladen durch sie einen mythischen oder märchenhaften Zug. Der ist jedoch auch vorhanden in Goethes „Erlkönig" und „Der Fischer" oder in Mörikes „Sieben-Nixen-Chor". Nur-Mythos sind unsere Balladen nicht, denn immer ist der Mensch als Gegenspieler auf dem Plan. Um reines Märchengedicht zu sein, sind jene Gestalten nicht genug anthropomorphisiert, denn das Märchen bringt seine Wunderwesen viel mehr auf eine Ebene mit den Menschen. Jene jedoch behaupten stark ihre eigene Wesenhaftigkeit. In Bluncks „Strandender Mond" ist es sogar so, daß eine faßbare Gestalt sich überhaupt nicht bildet. Auch den Sagengedichten gehören unsere Balladen nicht an, denn es fehlt die genauere Lokalisierung, die den meisten Sagen eignet.

Man könnte noch einwenden, die Gedichte der kosmischen Schau entbehrten ein wesentliches balladisches Element: den tragischen Ausgang. Sicherlich ähneln sie darin dem Ende des optimistisch gerichteten Märchens. Der untragische Schluß hebt zum Teil die schwere, dunkle „Balladenstimmung" auf. Aber es wurde schon gesagt, daß man darin ein in unserer Zeit wachsendes Naturvertrauen und Bejahung menschlicher Daseinsform erblicken darf. Wir räumen andererseits ein, daß nicht alle diese Dichtungen, eben wegen dieser erwähnten Merkmale, in den inneren Kreis der Gattung gehören.

Ferner müssen wir sagen, daß zwei der gewählten Balladen hauptsächlich wegen des uns angehenden Gehaltes mit hierhergestellt wurden. Die Form, in der er dargeboten wird, läßt unbefriedigt. In Anna Schiebers „Möve" nämlich dürfte der Rahmen — der Alte, der den Kindern des Fischers Geschichte erzählt und zum Schluß versucht, sie vor dem Verdacht, bloß Sage zu sein, zu retten, schließlich auch eine Moral anfügt — dieser Rahmen dürft ganz wegfallen. Die Erschütterung würde nachhaltiger sein. Auch der Löns'schen Ballade „Das Natternhemd" wünschten wir größere Einheitlichkeit. Nebenmotive hätten gespart werden dürfen, um die gehaltliche Grundstruktur klarer hervortreten zu lassen.

Anderseits kam in manchen dieser Balladen ein großes dichterisches Feingefühl für die Einheit von innewohnendem Kräftespiel und äußerer Ausformung zur Geltung. Wir erinnern an die Harmonie von Stimmung, Zartfarbigkeit der Bilder, Melos und Rhythmus in Bluncks „Strandender Mond", an Agnes Miegels Sicherheit in der Einsetzung von Symbolen und Reimklang („Schöne Agnete", „Schöne Mete"), wo ausführliches Erklären die miterlebende und -dichtende Phantasie des Hörers lähmen würde. Auffallend ist die Stilisierung von Bild und Reim, die strenge, strophische Durchgliederung bei F. W. Bischoff. Das alles ist um so höher zu bewerten, als es ungemein schwierig ist, jene ungreifbar-unwirklichen Wesen und Gesichte, ohne

ihnen Gewalt anzutun, der Anschauung und dem Erleben zugänglich zu machen.

Auf eines noch soll zum Schluß dieses Abschnittes wenigstens hingewiesen werden, da seine ausführliche Behandlung interessant genug wäre, ein ganzes Kapitel zu füllen: wie nämlich die Natur als Landschaft in diesen Balladen lebt. Da ist der im Eisgang tobende Fluß, der modrig-nasse Nebelwald, die Heide und das Flachland mit Moor und Tümpel und die See, immer wieder die See, mit Watten und Dünen, mit brandendem, donnerndem Wellengang oder still und mondüberglänzt. Das ist die norddeutsche, nordische Landschaft! Und nicht Zufall ist es, daß die Dichter dieser Balladen selbst in ihr zu Hause sind.

Am Anfang des Kapitels wurde schon gesagt, daß in der Ballade auch die Begegnung des Menschen mit Wesen aus dem Reich der Toten geschehen kann. Dies ist ebenfalls kein neues Motiv. Gespenster- und Wiedergängerballaden hat es sowohl in der alten Volksdichtung, als auch in der Kunstballade gegeben. In den Vorwirt-Balladen [1], wie in denen, die das Lenore-Motiv [2] enthalten, holt der Tote die Frau oder Geliebte nach ins Grab, bezw. er entführt sie — in einer schon um 1572 nachgewiesenen Ballade der Gottscheer Sprachinsel und später, unabhängig davon, in Bürgers „Lenore" — auf den Friedhof. Tote, die wieder erwachen, den Menschen nach sich ziehen oder bloß ängstigen, kennen wir in Balladen wie Goethes „Braut von Korinth" und dem stark zur Groteske neigenden „Totentanz" [3], von Mörikes „Die traurige Krönung" [4], Klaus Groths „He waak" [5] bis zu Detlev von Liliencrons „Die nächtliche Trauung" [6].

Schrecknis und Verderben bringend erscheinen sie auch in der jüngsten Balladendichtung. H. Fr. Blunck hat den alten Stoff der erwähnten Liliencronschen Ballade, den vor diesem schon Fr. Wilh. Jos. Schelling in „Die letzten Worte des Pfarrers zu Drottning auf Seeland" aufgegriffen hatte, neu bearbeitet in „Nächtliche Hochzeit". Das Grauen, das von den Toten ausgeht und den Menschen schlägt, ist gegenüber den beiden andern Fassungen verstärkt, da der Pfarrer vor der Gespensterschar seine eigene Tochter dem Unheimlichen antrauen muß. Wie hier, so dringen sie auch, sich ein Opfer holend, in die Welt der Lebenden

---

[1]) Benzmann, a .a. O. 1, Bd. I, S. 112; Erk-Bd. Bd. I, S. 602.
[2]) Benzmann, a. a. O. 1, Bd. I, S. 110; Erk-B. Bd. I, S. 596 ff.
[3]) Goethe, a. a. O. 1, Bd. I, S. 219; 208.
[4]) Mörike, a. a. O. Bd. I, S. 46.
[5]) Benzmann, a. a. O. 1, Bd. II, S. 302.
[6]) Liliencron, a. a. O. Bd. X. S. 130

ein in Fritz Walther Bischoffs „Die Toten" [1]). Alle begleitende Finsternis und Nachtmarschrecken des Chaotischen kommt mit ihnen:

„Der Nebel spinnt und summt
Das Irrlichtfeuer glummt
Im Busche saugt und brummt
Sumpfmuhme nachtvermummt."

Fratzenhaft unheimlich ist ihr Nahen anfangs:

„Die Toten schleichen krumm
Um Dorf und Dorf herum."

Bis sie in jähem, grausem Ueberfall über den Menschen kommen:

„Da nahn mit Sprung und Schwung
Die Toten alt und jung . . ."

Dieser, der Wächter im Turm, ist selbst durch das heilige Zeichen nicht vor ihnen geschützt. Als derart unbedingt herrschende, nicht zu bannende Chaosgewalt werden sie hier gesehen:

„Mit Kreuz, Gewand und Schuh
Stürzt er zu Staub im Nu —
Die Toten haben Ruh."

Wie in den schon früher besprochenen Balladen dieses Dichters ist dies in knappste Form gegossen. Dadurch wirkt das Ganze wie ein unvermittelter Ausbruch der Finsternis, der ebenso plötzlich wieder still wird. Dies jähe Versinken des Spuks deutet die letzte Zeile an:

„Die Toten haben Ruh."

Die übrigen vier Strophen sind vierzeilig, nur die letzte hat diese fünfte Zeile als Abschluß.

Merkwürdige Starre haftet dem Rhythmus an. Nirgends ist das Einerlei der Folge von Hebung und Senkung durchbrochen. Der Reim ist gradezu der Versuch einer Lauthypnose in seiner Monotonie der das ganze Gedicht beherrschenden stumpfen u-Endsilben. Man muß sagen, daß bei Bischoff eine neuartige balladische Form sich anmeldet, die mit Wortknappheit, mit wenigen und — wie an unseren früheren Beispielen deutlich wurde — ein paarmal wiederholten Bildern, mit einer starken Symbolik von Rhythmus und Reim, Stoff und Stimmung zusammenzudrängen sucht.

In F. K. Ginzkeys „Ballade von den drei Gehenkten" [1]) haben wir eine Parallele zu jenen nach der Groteske hinneigenden Gedichten, in denen der Mensch sich mutwillig der Gefährdung durch die Naturdämonen aussetzte. Hier nehmen die drei Galgenbrüder die Einladung des Junkers an, doch mit dem Ende, daß sie ihm selbst zuletzt den Garaus machen. Was anfangs wie prahlerisch herausforderndes Spiel aussieht, wird zu grausigem Ernst.

---

1) Bischoff, a. a. O. S. 36.
2) In „Ball. d. Zeit", S. 75.

Bisher bedeutete das Kommen der Toten für die Lebendigen Bann und Vernichtung. Nun zeigt sich auch darin, ähnlich wie in der Auffassung von den ins Menschendasein strebenden Elementargeistern, eine Wendung. In Bluncks plattdeutscher Ballade „De Gonger" [1]) kommt ein Toter zurück, mehr aus dem Verlangen, noch eine Stunde dem alten Leben anzugehören, als aus feindlicher Absicht. So bringt er auch nicht Bedrohung, sondern ein letztes Mal Arbeit und Vorsorge für die Seinen mit. So harmlos dieses Vorhaben ist, so wenig gruselig ist auch der ganze Hergang. Wohl erfahren wir in der ersten Strophe, daß wir es mit einem Gonger, also Wiedergänger zu tun haben und in der zweiten, daß er bei der Doggerbank versank. Doch zwischen den zwei Gonger-Zeilen der Eingangsstrophe steht seelenruhig:

„He meit den lütten Fischerknüll,"

und die Doggerbank-Zeile ist von ebenso ungespenstischer Wirklichkeit eingerahmt:

„He weer un weer en Fischermann,
— — — — — — — — — —
Harr soeben Kinner um de Pann."

Man kann einen Augenblick im Zweifel sein, ob man es nicht doch mit einem Lebenden zu tun hat:

„He meit un meit sien lütt Stück Land,
Dat Gras sackt daol. Noog för de Koh?"

wie auch der Sohn nicht merkt, daß sein Vater, den er anscheinend noch von der Fahrt zurückerwartet, eben schon als Gonger vor ihm steht:

„Nu, Vadder, wullt ni mit in de Doer?"

Wie der Vorgang mehr Erstaunen als Grauen auslöst, sind auch die Bilder und die Sprache, in denen er uns nahegebracht wird, gänzlich ungespenstisch. Man denke zum Vergleich nur einen Augenblick an das Grauen, das von den Versen Bischoffs an uns herankroch. Hier dagegen bringt die Mundart alle die im kleinen Bereich eines Fischer-Bauern so alltäglich vertrauten Worte wie: Lee, Fischerknüll, Pann, lütt Stück Land, Koh, Förg. Nur hin und wieder weht es uns eisig an. Dann kommen uns Zweifel an der Wirklichkeit dessen, was wir sehen. So, wenn es heißt:

„Daor keem en Bot vun't faste Land,"

Bis dann in der vorletzten Strophe der Schleier ganz gelüftet wird:

„De Doden, — is beter — bliewt buten voer!"

Tote, die ins Leben zurückverlangen, wachen auch auf in Emil Heckers „In de Kark von Söderhusen" [2]). Auch da ist alles aufgehellt, nichts ist feindselig, alles scheint selbstverständlich. Wie alte Freunde, die noch einmal nach dem Rechten sehen, muten „Käppen, Stüermann

[1]) In „Nddtsch. Ball." S. 23.
[2]) In „Nddtsch. Ball." S. 44.

un Kru" an. Ferner fehlt das Begegnung-Motiv gänzlich, bei den in den andern Balladen doch plötzlich der Schatten des Totenreiches vorüberzog. Die balladische „mysteriöse Stimmung" und Spannung, die in Bluncks „Gonger" noch vorhanden war, ist allerdings in diesem Gedicht einer biederen Feierlichkeit gewichen.

Wir versuchten, die merkwürdige Wendung des alten Motivs in diesen Balladen dahin zu deuten, daß sie einen nicht mit dem Leibe erstorbenen Lebenswillen und Wunsch nach Menschennähe zum Ausdruck bringe. In Johannes Linkes „Losnacht" [1]) ist dies deutlich ausgesprochen:

„Wer die Lust der Erde einmal trank,
Wird das Erdenheimweh nimmer los,
Sehnt sich heiß nach Tisch und Bett und Bank,
Schnee und Sternen, nach des Atems Trost."

Hier findet der Mensch auch eine Antwort auf das Lebensverlangen der Toten. Sie nahen ihm keineswegs harmlos und freundlich. Schon die Landschaft und Naturstimmung sind ein unheimliches Vorspiel: Mitternachts will der Wanderer heim,

„Nach der Einöd zwischen Berg und Wald."

„Sturmsatt orgelte die schwere Luft,
Wolken setzten unter Schrei und Saus,
Stöhnend sauchte es durch Tal und Kluft,
Und die toten Seelen fuhren aus."

Sie klagen und schreien mit heiseren Stimmen, scheuen „weder Weihbrunn, noch Gebet, noch das Kreuz", und greifen mit „nadelspitzer Hand" . . . „hoch aus dem entlaubten Ahornbaum." Der Mensch spürt ihre Nähe, aber noch geht er „ohne Scheu und Furcht", denn er weiß:

„Tote Seelen hatten ja schon lang
Ihre Spur tief in mein Herz gefurcht."

Sein „Leibgemach" ist warme Bleibestatt für Freunde, Ahnenschatten und Eltern, ja selbst für die späten Enkel.

„Von Gewesenen, die ihr Werk getan,
Und von Kommenden war ich behaust —
Denn ich bin ja nichts als eine Bahn,
Die das Werden und Vergehn durchbraust."

Dies Gewährenlassen hat jedoch die Schatten nicht beschwichtigt. Mit allen Schrecknissen des „Ganz anderen" fallen sie den Einsamen an, sodaß er bekennen muß:

. . . . . „Atemzüge lang
Starrte ich in harter Todespein."

Erst als der Aufruhr der Natur sich legt, finden auch sie Frieden. Und der Mensch, trotz der Bedrohung, die geeignet war, seine Liebe zu den Abgeschiedenen, wäre sie bloße Schwärmerei und keine Grundhaltung gewesen, in Furcht zu verwandeln, ist stark genug, wieder zu sagen, daß sein Herz „ihnen Raum gewährt", daß sie durch seinen „Atem ein und aus strömen" mögen.

Hierin spricht sich ein Wissen darum aus, wie wir Lebenden in unserem Blut das Wesen vergangener Geschlechter mittragen. Wohl war

---

[1]) In „Ball. d. Zeit", S. 88.

in einer der Zwölfnächte das Totenheer losgebrochen, hatten Totenbretter und Eichenkreuz sich gespenstisch verwandelt. Doch jenseits des Schreckens stand jene Wahrheit und wurde Erlebnis.

Der Ich-Stil des Gedichtes und die monologhaften Strophen scheinen eine Hauptforderung der Ballade, die Objektivität der Darstellung, zu verletzen. Tatsächlich ist es ja zum größten Teil eine Selbstauseinandersetzung des Dichters. Aber da zugleich mit dem Persönlichen des Einzellebens ein allgemeiner Gültiges gezeigt wird, kann man die „Losnacht" nicht in das Gebiet persönlich-bekenntnishafter Dichtung weisen. Auch hat der Vorgang an sich — die aus Kälte und Sturm geborene, phantastisch-visionäre Begegnung — Eigenbedeutung, Erlebbarkeit; er ist nicht nur die Hülse zu einem gedanklichen Kern.

In Will Vespers „Vision vor der Schlacht"[1]) hören zwei deutsche Soldaten des Weltkrieges — und „auch die Franzosen hörten den Lärm die ganze Nacht", heißt es zum Schluß — „tief aus der Erde" den dröhnenden Marsch der Geisterheere. Es sind jene Toten, die schon in früheren Kriegen auf dem alten Kampfgebiet für ihre Völker fielen, „zwischen Metz und den Vogesen". Sie erwachen zu Laut und Gebärde, denn auch ihr Sein reicht hinüber aus der fernen Vergangenheit in das Jetzt, will die Lebenden die rechten Maße ihres Geschickes sehen lehren.

Es nimmt nicht wunder, daß H. Fr. Blunck in einer Ballade auch eine Tote einordnet in den kosmischen Bereich der Leben schützenden und hilfreichen Kräfte. „De dode Königin"[2]) kommt in der Nacht, um ihr von Mann und Stiefmutter vernachlässigtes Kindchen zu wiegen und zu tränken. Auch schenkt sie der jungen Königin ihr Mutterherz, sodaß die nun das Kleine lieben und umhegen muß.

Wolfgang Kayser deutet das Wiedergängertum in Balladen wie Höltys „Nonne" dahin, daß hier die Maßlosigkeit der Leidenschaft als irrationale Macht Selbständigkeit und Gestalt gewonnen habe[3]). In Parallele dazu kann man diese Ballade Bluncks dahin deuten, daß die Mutterliebe ebenso als unerschöpfliche, selbst den Tod überdauernde Kraft empfunden wird, die den Weg zum hilflosen Geschöpf zurückfindet.

„Ungelehrt" nennt Blunck diese seine plattdeutschen Balladen. Sie sind es im besten Sinne. Lebt in ihnen doch das, was wir den aus dem urtümlichsten, unreflektierten Empfinden des Volkes geborenen Ueberglauben nennen möchten.

---

[1]) In Ball. d. Zeit, S. 136.
[2]) Blunck, a. a. O. 3, S. 43.
[3]) Kayser, a. a. O., S. 83.

Auch bei den andern, bisher in diesem Kapitel behandelten Balladen fanden wir bei allem Wissen um dunkle und bedrohliche Gewalten doch eine Naturfrömmigkeit, einen Glauben an eine ins Irrationale gesteigerte Liebeskraft und ein Bekenntnis zum Dasein eben als Menschendasein. Letztlich darf man darin einen Sieg der deutschen, der nordischen Rassenseele erblicken, die aus Weltkriegsbränden und Bolschewismusbedrohung hervorging und nur stärker denn je ihre Schwingen regt.

---

b) Krieg und Bolschewismus als chaotische Mächte.

Daß Krieg und Bolschewismus durchaus als Chaosmächte erlebt werden, mag noch ein Blick auf einige andere Balladen lehren. Heroisch ist die Haltung des Soldaten, aber es ist ein Heroismus, der das Grauen, dem er Aug' in Auge gegenübersteht, keineswegs beschönigt. So sahen wir es schon in Eberhard Wolfgang Möllers „Fünfter Brief". Und blicken wir noch einmal zurück auf das alte Volkslied, so finden wir, daß dort ebenfalls gleich neben dem „freien Mut" des Landsknechts, der da ruft: „Ich hab's gewagt frisch unverzagt", das Bild des Kriegsschreckens auftaucht:

„Im blut mußten wir gan,
im blut mußten wir gan
biß über, biß über die schuch:
barmherziger gott, erkenn die not!
barmherziger gott, erkenn die not!
wir müßten sonst verderben also." [1])

So bleibt es bis herauf zu den Gedichten von Krieg und Schlacht Liliencrons, in denen neben dem frischen Draufgängertum auch eine Zeile stehen kann wie diese:

„Auf Blut und Leichen, Schutt und Qualm". [2])

Mit naturalistischer Schonungslosigkeit sind Szenen des Weltkrieges festgehalten in Kriegsgedichten Josef Winklers [3]). Allerdings, manche von ihnen, sofern sie nur Schilderung eines Luftangriffes oder der Deutschenhetze zu Kriegsbeginn in einer ausländischen Stadt bieten, sind rein epische Gedichte. Andere aber dürfen wir als Balladen werten. In ihnen bricht „in einem Augenblick hervor", was „tief im Hintergrunde der geschichtlichen Gebilde ... an wesentlichen Triebkräften lauert" [4]).

---

[1]) „Pavia", 1525, Uhland, a. a. O. 2, S. 514.
[2]) Liliencron, „Wer weiß wo." Benzmann, a. a. O. 1, Bd. II, S. 393.
[3]) Winkler, a. a. O. 1.
[4]) R. Petsch, a. a. O. S. 230.

In der „Attacke“ [1]) wird der in jagender Flucht der Bilder mit steigender Spannung geschilderte Ablauf eines Sturmangriffs über das bloß Augenblickliche erhoben, indem in ihm die losgelassenen Zerstörungsmächte erlebt werden als etwas Elementar-Uebermenschliches:

„Und das Kreischen, das Schrein schwillt zum Brüllen,
Das Trappeln zum Dröhnen, das Funkeln zum Blitz,
Ins Riesengroß', ins Gigantische schwillen
All' die Reiter auf ihrem Sitz.“

Der Mensch scheint nur noch Werkzeug in der Hand dieser Gewalten. Das Bewußtsein des Selbst-Seins schwindet. Das Hineingerissenwerden in die Raserei schreit aus den Antithesen:

„Da schluchzen wir vor Entzücken und Grauen.
— — — — — — — —
Es ist wie Triumph und schrecklicher Raub,
Indes sie aus ihrer herrlichen Höhe
Stürzen zermalmt hinab in den Staub.“

Und doch wird es kein endgültiges Sichverlieren an diese entfesselten Elemente. Klarheit der Sinne bricht wieder durch, in der die Einzelheiten in ihrer erbarmungslosen Gräßlichkeit wahrgenommen werden:

„Zerhackte Leiber, verbrannte Lumpen,
Das weite Schlachtfeld schweigt wie versteint,
Und über den eklig, blutig gemeinen Klumpen
Brechen wir vor zum Sturm auf den Feind.“

Aus dieser letzten Zeile spricht auch die wiedergewonnene männlich-zuchtvolle Straffung, die den Aufbruch zur neuen Tat einleitet.

Wenn wir nun noch hinzufügen, daß auch die äußere Form in ihrer Gebundenheit an Strophe und Reim ein Auseinanderfallen in bloß naturalistisch gesehene, impressionistisch wiedergegebene Bildreihen verhütet, so zeigt sich darin ebenfalls eine Forderung der Ballade als erfüllt.

Aus zwei der anderen Kriegsballaden sei nur noch der Kern herausgelöst. In „Przemysl“ [2]) fällt mitten in der blindwütigen Zerstörung ein Blick auf die Ordnungen, die in höherer Hand liegen und unangetastet bestehen: Regen und Sonne über einer sich zerfleischenden Welt. Und wieder steht nicht mehr nur Volk gegen Volk, sondern leibgewordene Dämonien brechen aufeinander los:

„Das weiß wohl niemand, der's nicht gesehn,
Wie Regen und Sonne übers Mordfeld gehn,

[1]) Winkler, a. a. O. 1, S. 73.
[2]) Winkler, a. a. O. 3, S. 81.

Und der Kampf tobt weiter grausenlos,
Unbekümmert um Himmel und Welt:
Wenn ein Tod den andern in den Zähnen hält,
Die Wut ist zu blind, der Graus ist zu groß."

Wieder am Ende das heldenmütige Sichaufraffen zu **Härte und Bereitschaft** für die nächste **Pflichterfüllung** aus allem höllischen Wüten:

„Nun Reiter, Reserven, hervor, hinterdrein!
— — — — — — — — — —
Die Höhen gestürmt, das Zentrum gestürmt!
Die Deutschen kommen!! Kein Halt gemacht!"

Im „Flüchtlingszug" [1]) findet die zunächst herrschende impressionistische Schilderung der Flucht ihre Ueberhöhung und Ausdeutung im schicksalhaften Sinne des Hereinbruchs von Weltmächten, Finsternisgewalten, im Bilde der uns Deutschen seit Dürer und Rethel so vertrauten apokalyptischen Reiter:

„Da — hinten aus Rußland, wie hoch vom Ural,
Gespenstig vier Mähren am Himmelssaum,
Mit ungeheuren Stimmen schauderlich —
Vier gespenstige Reiter tummeln sich:
Augen wie Räder, vor den Zähnen Schaum!"

Da es ein Flüchtlingszug aus Ostpreußen ist, wird natürlich die anstürmende Bedrohung Deutschlands als aus dem Osten „hinten aus Rußland, hoch vom Ural" kommend gesehen. Und doch scheint da schon etwas wie eine Ahnung zu dämmern, daß vom Osten, von Asien her, die gesicherten Ordnungen Deutschlands, ja Europas bedroht sind. Hier sind Rußland und Krieg zusammengeschaut, in der visionären Ballade „Der Untergang" [2]) jedoch deutlich **Asien-Rußland** und **Bolschewismus**.

Nachkriegszeit! Wir sehen mit dem Dichter „der großen Stadt erstorbene Arbeitswelt". So, ohne das Leben der Arbeit, ist alles „gespenstisch sinnlos, Wahngebilde" geworden. „Gigantentrümmer, die kein Geist, kein Arm bewegt."

Das leitet über zur großen Vision von Tod und Verfall. In ihr vollzieht sich die letzte unbarmherzige Folgerichtigkeit des Schicksals, dem Deutschland ausgeliefert ist, wenn es sich jener Chaosmacht aus Osten nicht entgegenstemmt. So wird sie bei Namen genannt und in ihren Folgen gesehen:

„Wie . . . aus Asiens dunklem Schoß
Blindwüterische Irrlehr' volkverderbend floß, —
— — — — — — — — — —
Bis wie an der Wolga ungeheuren Hungerscharen
Millionen auch am Rhein vertiert im Elend waren
Und Deutschland starb . . ."

---

1) Winkler, a. a. O. 3, S. 57.
2) Winkler, a. a. O. 2, S. 40.

Doch auch hier, wie in den Kriegsballaden Winklers, werden wir emporgerissen zu neuem Aufbruch, neuem Werk:

„Ich stand am Strom und sah die vielen Schlepper stöhnend fahren,
Sah Hütten, Brücken im Rauch lebendig schwellend,
Hochöfen lodern, Scharen
Arbeiter, hörte donner-gellend
Von Rohr und Hämmern des Tagwerks brausenden Choral,
Die Schorne pendelten und flaggten ihr Fanal."

So werden Krieg und Bolschewismus in ihrer ganzen lebenvernichtenden Gewalttätigkeit durchaus ernst genommen, die Begegnung des deutschen Volkes mit ihnen keineswegs verharmlost. Doch sie behalten nicht das letzte Wort. Stärker als Zerstörung und Untergang ist der feste, männliche Wille zu Pflicht und Wiederaufbau, der aus dem Streben deutschen Menschentums nach organischer Lebenseinheit erwächst.

---

c) Der verborgene Gott.

Es gilt nun noch, aus einigen Balladen das herauszulösen, was wir zu Anfang des Kapitels als die im Geheimnis verharrende, auf das Menschenleben einwirkende Macht bezeichneten.

In der Volksballade und auch lange Zeit in der Kunstballade trat sie nur hervor unter dem Bilde der rächenden Vergeltung. Die alten volkstümlichen Vorstellungen verliehen ihr dabei die Gestalt des Teufels, der sich die Seele des Bösewichts holt oder auch anderer Boten des Strafgerichts, wie des Geiers im Lied von der Rabenmutter [1]).

Neben diesen überlieferten Personifizierungen finden wir schon früh in der Kunstballade die Auffassung jener Macht als des unsichtbaren Richters, der sich nur in warnenden Vorzeichen und Strafen zu erkennen gibt. So in Schillers „Die Kraniche des Ibikus", „Der Ring des Polykrates". Schillers Verse charakterisieren sie treffend mit

„. . . der furchtbarn Macht,
Die richtend im Verborgnen wacht".

Ihr das Menschenleben stets überwachendes Dasein bekundet sie ebenfalls erst im Augenblick der Sühne in der „Vergeltung" [2]) der Droste-Hülshoff. Die gleiche Dichterein zeigt sie jedoch auch als die rettende Vorsehung im „Geierpfiff" [3]). Bis hierher ist sie, wenn auch gestaltlos, so doch unserm Verstehen zugänglich als Richterin menschlicher Hybris und Untat oder Behüterin der Unschuld [4]).

---

1) Erk-B. Bd. I, S. 632.
2) u. 3) Droste-Hülshoff, a. a. O. S. 261, 245.
4) Vgl. dazu Herder, 14. Volksgesang, a. a. O. S. 269.

Aus Balladen unserer Zeit spricht uns etwas an, für das unser ursächliches Denken und sittliches Empfinden mit der Formel ‚Schuld und Sühne' nicht ausreicht. Wieder scheint Hebbel ein Vorläufer zu sein. In seiner schon in anderem Zusammenhang genannten Ballade „Die heilige Drei" wird dem Menschen ein Vorzeichen gesandt; aber dieser vermag nicht, es richtig zu deuten. Gott bleibt trotz seines Anrufes unerkannt in seiner Absicht.

Schon nach Münchhausens „Der Hungrige Teich" blieb der Eindruck zurück, daß jenes dort wirkende Verhängnis zwar einem Stück Natur innewohnte, daß es aber eigentlich ein nicht zu Begrenzendes sondern eine überall verborgen lauernde Gefährdung sei.

In Agnes Miegels „Mär vom Ritter Manuel" [1]) ist das Menschenleben selbst das große, undeutbare Geheimnis. Auch wir wissen, nachdem das sinnverwirrende Geschehen an uns vorübergezogen, nur, daß die Wirklichkeit des sonst so taghell scheinenden Da-Seins in Frage gestellt ist. Wir sind unserer Sicherheit beraubt. Indem die Dichterin zu Anfang und zu Ende sagt, daß es ein Märchen ist, das sie uns erzählt, bietet sie einen Ausweg aus der Verwirrung. Wen die Ratlosigkeit, in der uns die Ballade zurückläßt, unerträglich dünkt, der mag es tröstlich empfinden, daß diese, die Grenzen des wirklichen Seins verwischende „Mär" selbst nicht Wirklichkeit ist, daß das in ihr sich Abspielende also das eigene Leben glücklicherweise nicht anrühren kann [2]).

Strenger fassen uns Balladen an, bei denen wir wissen, auch unser eigenes, alltäglichstes Dahinleben könnte so getroffen werden, und wir fänden doch keine Deutung dafür. So bricht härtestes Schicksal herein über den Pfarrer in Münchhausens „Totspieler", ohne daß wir dadurch begreifen lernten, daß es ihm als Sühne einer Schuld auferlegt wäre. Ja, „just bei Lob und Danke" Gott dargebracht, ereilt es ihn. Der Betroffene selbst weiß nicht, wie er diese unerforschliche, allem menschlichen Verstehen Hohn sprechende Macht nennen soll: Gott? Zufall?

„Ich kann so wenig heut wie jemals spielen,
Weil gar zu schauerlich und zufallsblind
Aus Gottes ewger Hand die Würfel fielen,
Die meinem armen Kopf doch — Würfel sind!"

Wenn dieser Mensch am Schlusse sagt:

„. . . Ich spiele nun und nie, —
Da drinnen schläft mein letzter Knabe!" —

also in seinem eigenen Spiel, als einer Herausforderung des Schicksals, die Erklärung und Ursache des Unheils sieht, so ist das kein versöhntes

---

1) Miegel, a. a. O. 1, S. 8; a. a. O. 2, S. 25.

2) Vgl. die Ausführungen über diese Ballade bei Münchhausen, a. a. O. 2, S. 1 ff. M. sieht in der Benennung „Mär" mehr eine Betonung des „allen Wundern Nahen" dieser Erzählung.

Sich-Beugen unter den Gotteswillen, begriffen oder nicht, sondern ein letzter armer Halt, an den er — und der Leser mit ihm — sich klammert, um sich nicht im weglosen Dunkel der ungelösten Fragen zu verirren.

Eine vom Menschen nicht bestimmbare, selbstherrlich über ihn gebietende Macht offenbart sich in Agnes Miegels „Das Opfer" [1]. Auch hier spielt sich alles in erdhaft-wirklichen Bezirken ab.

Die Schweden belagern die samländische Küste. Sie können sich halten, weil das Meer mit seinen Fischen ihnen Nahrung gibt. In dieser Not wenden sich die Samlandfischer vom Christengott ab und kehren zu Brauch und Glauben der Väter zurück. Ein Neunzigjähriger aus ihrem Kreis wird ihr Priester:

„Meine Väter erwachten in meinem Blut, mein Fuß stand im Grund,
Und sie stammelten fremde Worte durch meinen Mund."

Beschwörung und Opfer scheinen den „Herrn des salzigen Wassers" tatsächlich ihnen geneigt zu machen. Das Meer versagt seinen Reichtum, und der Feind muß abziehen, will er nicht Hungers sterben. Aber damit ist auch die Arbeit und Nahrung spendende Quelle der Fischer versiegt. Wieder wird der Gott der Ahnen beschworen, und wieder scheint er den Bitten nachzugeben. Das Meer schenkt aufs neue guten Fang. Man wartet nur noch, daß wie einst der silberne Hering den Reichtum vollkommen machen soll:

„. . . Seit Tagen liegen darußen die Späher,
Der silberne Hering zieht jede Stunde näher,
Bald künden die Böllerschüsse rollend unser Glück — — —"

Schon glauben wir, hier habe einmal tatsächlich der Mensch das Wirken der Gottheit nach seinem Wunsch gelenkt, da sagt uns der Schlußvers:

„Aber der silberne Hering kam nie mehr zurück."

Damit wird uns die Unerreichbarkeit des waltenden Gottes und die Begrenztheit menschlichen Vermögens deutlich gemacht.

Das geschieht hier nicht, wie in Münchhausens „Totspieler", auf dem Wege über grausame Schicksalsschläge. Im Gegenteil, der Feind mußte abziehen, und wir sehen voraus, daß sich das Leben der Samlandfischer auch ohne den silbernen Hering einrichten wird. Das Opfer wird weniger im Materiellen fühlbar als darin, daß — ob Christengott, ob Gott der Väter — der Mensch darauf verzichten muß, die höchste Macht unter seinen Willen zu zwingen. Hier wie in der Münchhausenschen Ballade erscheint sie als die Führende und nur scheinbar zu Begreifende, der Mensch aber als der Geführte.

Wie diese Erkenntnis im „Totspieler" mit bitterer Züchtigung, im „Opfer" mit ruhiger Güte dem Menschen geschenkt wird, das bezeugt sich auch im Stil der beiden Balladen. Dort wird der anfangs stille, gefaßte Erzählton nur bis dahin beibehalten, wo das Geschehene wohl traurig ist, jedoch nicht vom gewöhnlichen, begreiflichen Lauf der Dinge

[1] Agnes Miegel, a. a. O. 1, in „Ball. d. Zeit", S. 81.

abweicht. Dann aber findet die atemlose Angst vor dem Unfaßbaren ihren Ausdruck in den abgerissenen Sätzen, dem wechselnden Rhythmus:

„Ob er wohl weiß
Wann er zuletzt berührt diese Tasten?
Wie, wenn nun wieder . . . just bei Lob und Danke, —
Die grauen Ratten tollen und hasten!! . . . .

Verzweifelt, gebannt, bewegen sich Gedanken und Worte im Schritt des schlafwandelnd tanzenden Knaben:

„Umsonst! — Immerzu
Meines Knäbleins süße
Weiche bloße Füße
Tanzen ohne Ruh
Durch die Stube, — dort und hier,
Immer hinter mir."

In den Endversen jedoch herrscht der Ton müder Resignation, der aus gebrochenem Lebensmut klingt.

Anders in der Miegelschen Ballade. Breit fluten die Verse dahin, Sinnbild der unerschütterten Basis des äußeren und, wie es bis zum vorletzten Verse scheint, auch des inneren Lebens. Ihr Rhythmus erfährt nur eine Aenderung, um die sprechenden Personen zu kennzeichnen. Glatt gehen die Worte dem Amtmann vom Mund:

„Es geht durchs ganze Samland über dich ein groß Geschrei:
Der Willem verlockt die Fischer zu heidnischer Zauberei . . ."

Holperiger beginnt die Rede des Fischers:

„Herr Amtmann weiß wie wir selber, der Schwede lag
Vor Dirschkeim auf dem Wachbudenberg Tag um Tag . . ."

Dann wird sie freier, fließender. Zugleich wird die satte Fülle des Lebens, wie die Natur sie dort spendet, in ihren Bildern lebendig:

„Er folgte dem mächtigen Lachs im Frühling die Küste entlang.
Die weiße Flunder, den fetten Dorsch gab ihm deine Gunst,
Für ihn kochten milchig die Wellen von des silbernen Herings Brunst."

Auch der letzte, den Sinn des Ganzen enthüllende Vers weicht in Bild und Rhythmus nicht von den andern ab:

„Aber der silberne Hering kam nie mehr zurück,"

ein Zeichen, daß nicht Vernichtung, sondern mahnendes Geschehen den Menschen dahin lenkt, die ewige Rätelhaftigkeit der Gottheit anzuerkennen.

„Die Sterne sind ohne Erbarmen." Das ist das letzte Wort in Bluncks Ballade „Keplers Gestirne" [1]). Menschliches Handeln scheint die vorgeschauten Zeichen Lügen zu strafen, den Lauf des Schicksals umbiegen zu können.

---

1) Blunck, a. a. O. 1, S. 9; a. a. O. 2, S. 42.

Wissen und zuverlässige Weisheit empfing Johannes Kepler aus dem Beobachten der Gestirne. Nahende Gefahr für einen lieben Menschen künden sie heute an. Auch das wird ihm zunächst als Wahrheit bestätigt. Man hat seine Mutter als Hexe vor das Gericht gestellt. Als er zu ihrer Verteidigung eilt, geben die Richter zu verstehen, daß der Angriff ihm, dem Verkünder der neuen, ketzerischen Lehre von der „weltwandernden Erde", gilt. Und weil sie diese und auch seine Zukunftsdeutungen nicht wahr haben wollen, lassen sie die Mutter, deren Tod die Sterne voraussagten, frei. Nun ist auch Kepler allzu gerne bereit, zu bekennen:

„. . . nun weiß ich fürwahr,
Daß auch Gestirne lügen."

Doch da erfüllt es sich:

„Der Tod, der eben an ihr vorüberschritt,
Kehrt' noch einmal um, er nahm ihr Leben mit."

So kündigt auch hier das Kommende sich mit einem Wink an. Die Menschen aber, gläubig oder ungläubig daran herumdeutend, auch zu leicht geneigt, durch die scheinbar glückliche Wendung eines Augenblicks die erst empfangene dunkle Kunde zu verwerfen, werden belehrt, daß sie die unsicher Tastenden bleiben, trotz der Sternenzeichen.

Umsomehr erschüttert uns diese Einsicht, als Kepler, wie wir ihn hier kennen lernen, ein klarer Geist ist und nicht etwa ein Schwärmer, der dem Aberglauben und Zauber schwarzer Magie anhängt. Dafür hat er nur den Rat:

„Setzt männlichen Mut dagegen.
Man überwindet die Zaubrischen mit dem Geist
Der bessern Magie, die über der dunkeln kreist."

Sein Sternenwissen ist ernst erarbeitet, und wenn es ihm je gelang, die Hülle der Dinge zu durchschauen und das geheime Wesen der Welt wahrzunehmen, so nicht, weil er sich durch verkrampfte Uebung dazu vorbereitet hätte, sondern weil die schöpferisch-intuitive Kraft, aus der ihm ein höherer Sinn erwuchs, ihm als Blutserbe mitgegeben ist:

„So bitt ich für meine Mutter. Sie gab mir ihr Blut
Und schenkte mir Wissen, das tief unterm Urgrund ruht."

Die Gestalt Keplers führt uns zum Ausgangspunkt unserer Arbeit zurück, von dem aus wir Schritt für Schritt sehend und fragend und Deutung suchend unseren Weg bahnten. Auch er ist eine **Führerpersönlichkeit** in seiner Geistigkeit, kampfbejahenden Haltung und daneben Hingabe an die urtümlichen, heimliches Weistum erschauenden Seelenkräfte. Er weiß, wie Parazelsus und wie alle jene Menschen, die — wie sie an unserm Auge vorüberzogen — zu Heil oder Schaden von den Elementarmächten angerührt wurden:

„. . . Ihr Herrn, daß zaubrische Mächte sind,
Wissen wir, wissen von Geistern in Wasser und Wind,
Auch wie sie den Alltag durchwehen."

In ihm scheint uns das bestätigt zu sein, was wir früher schon einmal sagten, daß nämlich die erneute Hinwendung der Ballade zu Wesen aus

menschenfernen Bezirken kein Rückfall in alten Aberglauben und Gespenstermalerei sind, sondern ein verjüngtes Naturgefühl.

Anderseits aber spricht uns aus dem Kern der Ballade das an, was wir am Beginn dieses Kapitels als eine der Möglichkeiten des nordisch-germanischen Menschen, die in der Welt wirksamen Kräfte zu sehen, bezeichneten. Es ist die Erkenntnis ihrer noch jenseits aller freundlichen oder feindlichen Machtbekundung liegenden Rätselhaftigkeit und Unnahbarkeit. Das ist nicht gleichzusetzen dem alten germanischen Schicksalsgedanken, denn jenes Gefühl der Unbegreiflichkeit konnten unsere Vorfahren sowohl ihrem höchsten Gott Odin gegenüber zuzeiten empfinden, als auch vor dem Schicksal, dessen Gesetzlichkeit beide, Götter und Menschen, unterstanden. Auch wird damit der Schicksalsbegriff des deutschen Menschen von heute bei weitem nicht erschöpft. Es ist vor allem zu bedenken, daß sich in den genannten Balladen die Auffassung des einzelnen Dichters spiegelt. So zeigt sich etwa in Münchhausens „Totspieler" mehr ein blind herrschendes Fatum, in Miegels „Opfer" eine Vorsehung, die, vielleicht aus Weisheit, vielleicht um ihre Hoheit zu wahren, ihren Kindern auch Wünsche unerfüllt läßt. Und Hans Friedrich Blunck, bei aller Naturhingabe und -frömmigkeit, von der seine Balladen „Strandender Mond" und „Parazelsus singt" erfüllt sind, sagt uns in „Keplers Gestirne" doch auch, daß ein unausweichlicher und letztlich nicht zu ergründender Wille das Leben des Menschen lenkt. Dabei legt grade er sich nicht fest auf einen Namen: Schicksal oder Gott. Es heißt:

„Mutter? Sprach das Schicksal von deinem Tod?
— Wer wagt's Gestirne zu stören? —"

und ferner:

„Sterne sind Fußstapfen Gottes vorm Himmelstor
Auf ewig dunklen Kissen."

Daß Bluncks Haltung nicht die eines bloßen Fatalismus ist, hingegen grade für ihn Gottes schweigsame Unnahbarkeit den Menschen immer erneut aufruft, mit ihm und dem Leben zu ringen, mögen folgende Worte aus „Gewalt über das Feuer" [1]) dartun: „Aber Gott wußte, daß die, welche vom Schicksal wissen, träg werden; nur wer den Glauben hat, vermag zu kämpfen. Und er antwortete nicht." Eines aber ist der gemeinsame Grundzug aller dieser Balladen, die auch wieder nur Beispiele für eine größere Gruppe sind: die ehrfürchtige Scheu vor dem Unerforschlichen.

---

[1]) Jena 1928.

Ergebnis

Ueberblicken wir von hier aus noch einmal das Gesamtergebnis unserer Studien, so zeigt sich folgendes:

Die Ballade der Gegenwart bedeutet keinen radikalen Bruch mit derjenigen früherer Zeiten, sie wurzelt im Gegenteil in der besten Ueberlieferung. Allerdings betont sie den Abstand zur Verfallszeitballade des Asozialen, in der noch 1935 H. Bastian die letzte Möglichkeit balladischer Dichtung überhaupt sah. Ganz im Gegenteil fanden wir, daß sie den Gestalten Raum gewährt, in denen deutsches Wesen in seiner Vielfalt, seiner Kraft und seinem schlichten Adel zu möglichst voller Entfaltung kommt. Da sie die deutsche geistige und politische Führerpersönlichkeit zeigt, wächst sie über die alte Ballade, deren Interesse mehr den Großen aus Sage und Geschichte anderer Völker gehörte, hinaus. Daß schon vor und während des Niedergangs in Staat und Kultur bis herauf zu unseren Tagen der Wende diese großen Namen unseres Volkes in unserer Dichtungsgattung Eingang fanden, beweist, daß auch sie vom Willen zur deutschen Selbstbesinnung ergriffen ist, ja, daß ihre Dichter damit dem Erwachen des ganzen Volkes seherisch vorauseilten. Auch die andern, arttreu und unlöslich bodenverwurzelt in ihrer Heimatlandschaft gesehenen Menschen reihen sich doch der übergeordneten Schau des Gesamtvolkstums, der die Ballade sichtlich zustrebt, ein. Neu ist die Einheit von Bauern- und Soldatentum, die sie darstellt, neu auch, daß viele ihrer Frauen und Mädchen, bei aller Ausprägung von weiblicher Güte, doch die Mütter eines härteren, stärkeren Geschlechts zu sein scheinen.

Besonders deutlich ist zu spüren, daß unsere Ballade nicht nur dem Bauer- und Soldatentum, die sie darstellt, neu auch, daß sie, mehr als diejenige des ihr voraufgehenden halben Jahrhunderts, in ihrer mythischen Schau, ihrem volksmäßigen Ueberglauben, der alten deutschen Volksdichtung nahe steht. Doch auch hier sind Ansätze fruchtbarer Erneuerung zu spüren. Noch treiben zerstörende Weltmächte ihr Wesen. Zeitnah, wenn auch wohl noch nicht in letzter, befriedigender balladischer Ausprägung haben in diesem Zusammenhang Krieg und

Bolschewismus, als Chaosgewalten, deren Schrecken es ernst zu nehmen und zu überwinden gilt, ihren Niederschlag gefunden. Hingegen bedeuten die aus dem Reich der Natur und der Toten zu den Menschen kommenden Wesen nicht mehr nur dämonische Bedrohung, sondern auch gütigen Beistand. Auch lebt und verwirklicht sich in ihnen das Verlangen, ins Menschenleben einzugehen. Das alles bekundet einmal eine neue, vertrauende Naturhingabe und -Frömmigkeit gegenüber dem Gefühl der einsamen Abgelöstheit des Menschen der Nur-Ratio, wie sie sich auch in Agnes Miegels Gedicht „Die Erde spricht" ankündigt:

„Doch tief in der tiefsten Nacht geht mein Traum in sie ein,
Sie spüren schaudernd die Kinderangst der unstät im Dunkel Schweifenden,
Sie spüren das trunkene Glück des Verbannten, mich neu Ergreifenden,
Tief in der tiefsten Nacht rufen sie wieder nach mir —
Und ich fühle ihr Herz, das erwacht, wie ein Korn, wie ein Halm, wie ein Tier!"

Es bedeutet zum andern ein Bekenntnis zu diesem Leben, das sich aufs neue in den Zusammenhang aller Schöpfung gestellt weiß und von ihren erdhaften und kosmischen Kräften durchpulst wird. Es ist damit das wiedergewonnen, wovon Ernst Moritz Arndt sagt: „Ich denke, ein gewisses Heidentum hätte nie zerstört werden sollen, und jeder Mensch, der es mit seinem Geschlechte gut meint, sollte dahin arbeiten, es wieder lebendig zu machen. Unter diesem Heidentum verstehe ich die göttliche Gesamtheit des Menschen und der Welt." —[1]).

Der Schicksalsbegriff unserer Ballade beschränkt sich nicht mehr nur auf die Rolle der strafenden und rächenden Vorsehung. Dieses wirkende Wesen, das sich in unseren Beispielen äußerte, läßt sich überhaupt nicht einengen in Begriffe wie Schicksal, Vorsehung, Zufall. Es handelt auch nicht gemäß der Folgerichtigkeit menschlichen Begreifens, sondern eigenherrlich, unergründbar. Wo diese Einsicht spricht, verstehen wir in ihr nicht so sehr einen Ausdruck für das allgemeine Bewußtsein menschlicher Abhängigkeit und Schwäche, als vielmehr den schon von Ernst Moritz Arndt als besonders deutsch bezeichneten Wesenszug der „heiligen Furcht vor dem Göttlichen"[2]), die den verborgenen Gott bejaht.

Abgesehen von der Erkundung dieser gehaltlichen Werte war es uns verschiedentlich möglich, sowohl am Gehalt als auch an der Form aufzuweisen, wo sich die Ballade den Grenzen ihrer Gattung nähert. Damit wurde, bei aller Weite des gezogenen Kreises, ihre Stelle in der Poetik schärfer umrissen als es vielfach geschieht.

---

1) Arndt, a. a. O. S. 13.
2) Arndt, a. a. O. S. 64.

Unsere besondere Aufmerksamkeit aber war gerichtet auf das Verhältnis von Gehalt und künstlerischer Formgebung. Da fanden wir, daß neben Münchhausens Oberen und Unteren Vorgang der die Bewegtheit seelischer Kräfte kennzeichnende Begriff der inneren und äußeren Handlung, eben als ein Bestandteil der inneren Form, zu stellen ist. Wir sahen weiter an einer Reihe von Beispielen, daß die dem Gehalt innewohnenden stärksten Kräfte und Stimmungen den inneren und äußeren Aufbau eines Gedichtes bis in den Rhythmus, den sprachlichen und bildhaften Stil hinein bestimmten. Ganz selten war freie Rhythmisierung und Reimlosigkeit anzutreffen. Dagegen herrschte bei den der Vollform sich nähernden Balladen Stropheneinteilung und Endreim vor, worin man eine Fortsetzung der alten, klassischen Formtradition der Ballade erblicken darf. Auch der Stabreim, die Ausdruckskraft der dichterischen Sprache erhöhend, tauchte wieder auf.

Neben der hochdeutschen Ballade beginnt heute die Mundartballade sich durchzusetzen. Sie ist, in Wechselbeziehung von Form und Gehalt denselben Gesetzen gehorchend wie jene, als künstlerisch gleichwertiges Gebilde anzusprechen. Da ihre Sprache die Mundart ist, schlägt in ihr das Herz von Landschaft und Stamm besonders lebendig, ist sie urtümlich und volksnah. Sie erfüllt zu ihrem Teil das Verlangen nach einer ernsthaften Mundartdichtung.

Es ist von jeher betont worden, daß es für die Kunstballade gattungshaft sei, wenn sie gewissen Formprinzipien, da sie diese von der Volksballade überkommen hat, gehorche. Wir möchten ergänzend dazu sagen, daß es ganz allgemein dem heute stärker denn je sich regenden deutschen Lebensgefühl und Formwillen entspricht, die Einheit zwischen innen und außen, zwischen Seele und Leib zu betonen. Auch in der Gestaltung eines dichterischen Gebildes. Formlosigkeit ist abwegig für unser ästhetisches Empfinden. Die Auswüchse des Expressionismus und anderer -ismen haben uns rasch darüber belehrt [1]. So legt die Gegenwartsballade, je mehr ihr organisch gewachsene und reich entfaltete Gestalt eigen ist, Zeugnis ab für dieses Streben nach vollendeter Form.

Da unsere Ballade nun, was ihr innewohnendes Wesen und ihr äußeres Bild betrifft, nicht nur überkommenes Gut pflegt, sondern zugleich schon Trägerin und Künderin seelisch-geistiger Grundkräfte ist, die an unserer völkischen Erneuerung mitgewirkt haben, ist sie als lebendige, echt volkhafte, deutsche Dichtung zu werten.

---

[1]) Vgl. dazu Münchhausen, a. a. O. 2, S. 83.

Anhang

Biographisches.

Bischoff, Fritz Walther, geb. 26. 1. 1896 zu Neumarkt, Schlesien, Intendant der schlesischen Funkstunde.

Gottwanderer, Ged. 1921; — Ohnegesicht, Rom. 1922; — Alter, Rom. 1924; — Die Gezeiten, Ged. 1924; — Der Falschmünzer, Erz. 1927; — Sternbild der Heimat, Ged. 1934. —

Dreßler-Schember, geb. zu Waldshut in Baden (Hochschwarzwald), lebt in München.

Gesammelt sind bisher 86 Balladen der Dichterin in einem Druck der Mainzer Gutenberg-Presse. 1934 erhielt sie den Literaturpreis der Stadt München.

Heitmann, Hans, geb. 5. 1. 1904, Großflintbeck bei Kiel, lebt in Lübeck, Lehrer; veröffentlichte bis 1937 Balladen, Lyrik und Kurzgeschichten nur in Zeitschriften und Anthologien Norddeutschlands. — „Grise Wulf", Drama, Karl Mahnke-Verlag, Verden/Aller, 1937, Uraufführung Hamburg, 12. 10. 1937. In Vorbereitung: „Swarten Meelbüdel", Einakter, Karl Mahnke-Verlag, Verden/Aller; „Carsten Wulf", Roman, Quickborn-Verlag, Hamburg.

Jahn, Moritz, geb. 27. 3. 1884 zu Lilienthal b. Bremen, wohnt in Geismar-Göttingen, Rektor.

Boleke Roleffs, Rom., Unkepunz, Rom., Frangula, Rom., Ulenspegel un Jan Dood, Ged.

Kürten, Franz Peter, geb. 8. 12. 1891 in Köln, wohnt in Köln. Leiter der Abtlg. Volkstum, Reichssender Köln.

Lieder eines Dorfpoeten; Neudeutsche Volkslieder; Feldmösche; Rhingvolk; Der himmlische Hag; Ongen im Dörp un ovver im Dörp; Der gröne Weg. Ged.

Wininger, S. Große jüd. Nationalbiographie, Tipografia Arta, (F. Weiner-Ernst) Cernauti, str. Regele Ferdinand 18.

Literaturverzeichnis.

Balladen und Lyrik, die Balladen enthält.

Avenarius, Ferdinand: Balladenbuch, München 1920.
Balladen aus alter Zeit: Berlin 1922.
Balladen der Zeit: Hrsg. E. Ad. Dreyer u. Chr. Jenssen, Leipzig 1935.
Balladenschatz, neuer deutscher: 8. Sonderheft der Woche, Scherl, Berlin 1906.
Benzmann, Hans: 1. Die deutsche Ballade, Bd. I. u. II, mit Einleitg.: „Wesen, Typen, Stilarten u. Entwicklg. d. Ballade", Leipzig 1925.
Bischoff, Fritz Walther: Die Gezeiten, Ged., Trier 1925.
Blunck, Hans Friedrich: 1. Neue Balladen, Jena 1931.
2. Der Flammenbaum, München 1935.
3. Fru Holle un de Mönk, München, 1934.
Bürger, Gottfried August: Werke, Hrsg. A. E. Berger, Meyers Klass.-Ausg. Leipzig-Wien.

Claudius, Hermann: Daß dein Herz fest sei, München 1935.
Dauthendey, Max: Die Ammenballaden, Leipzig 1913.
Deml, Friedrich: Sprache der Dinge, München 1934.
Dreesen, Willrath: Eala freya fresena! Balladen. Oldenburg-Leipzig 1906.
Dresler-Schember, Ziska Luise: Balladen, Mainzer Presse, Mainz 1935.
Droste-Hülshoff, Annette von: Sämtl. Werke, Hrsg. Bertha Badt, München, 1925.
Edda, die, Thule, Bd. II, Jena 1920.
Erk-Böhme: Deutscher Liederhort, Leipzig 1925.
Fontane, Theod.: Ges. Werke ,Berlin 1911, II. Serie, Bd. I.
Freiligrath, Ferd.: Ges. Dichtung, Stuttgart 1877.
Franke, Ilse: Von beiden Ufern, Karlsruhe-Leipzig 1911.
Gaudy, Alice von: 1. Balladen und Lieder, Berlin 1900.
2. Das eiserne Halsband, Köln 1913.
George, Stefan: Werke, Berlin 1912.
Geucke, Kurt: Scholle u. Stern, Lieder u. Balladen, Berlin 1924.
Ginzkey, Franz Karl: Balladenbuch, Leipzig 1931.
Goethe, Johann Wolfgang: Weimarer Ausg. Bd. 1 u. 2, 1. Abtlg.
Hebbel, Friedrich: Sämtl. Werke, Hrsg. Rich. Mar. Werner, Berlin 1902.
Hofmannsthal, Hugo v.: 1. Gedichte, 3. Aufl., Leipzig 1910.
2. Nachlese der Gedichte, Berlin 1934.
Jahn, Moritz: Ulenspegel un Jan Dood, Lübeck 1933.
Kneip, Jakob: Der lebendige Gott, Jena 1919.
Kürten, Franz Peter: Rhingvolk, Bd. I—IV, Rheinvolk-Verlag, Düren-Birkesdorf 1933—36.
Lenau, Nikolaus: Sämtl. Werke u. Briefe. Hrsg. Ed. Castle, Leipzig 1910.
Lernet-Holenia, Alexander: Das Geheimnis St. Michaels, Berlin 1927.
Lersch, Heinrich: 1. Herz, aufglühe dein Blut, Jena 1916.
2. Deutschland, Jena 1918
3. Mit brüderlicher Stimme, Stuttgart-Berlin 1934.
Lieder der Hitler-Jugend. Tonger, Köln, 1934.
Liliencron, Detlev von: Sämtl. Werke, Schuster-Löffler, Leipzig, 8. Aufl.
Linde, Otto zur: Ges. Werke, Bd. I—X. Balladen in Bd. IV u. V. Charonverlag, Berlin-Lichterfelde, 1910—1925.
Löns, Hermann: Mein blaues Buch, Werke Bd. I, Hrsg. Friedrich Castelle, Leipzig 1924.
Meyer, Conrad Ferdinand: Werke, Leipzig 1922. Bd. „Gedichte".
Miegel, Agnes: 1. Balladen u. Lieder, Jena 1910.
2. Gesammelte Gedichte, Jena 1927.
Möller, Eberhard Wolfgang: Berufung der Zeit, Berlin 1935.
Mörike, Eduard: Werke, Hrsg. Harry Maync, Bibliogr. Institut, Leipzig-Wien.
Münchhausen, Böries von: 1. Balladenbuch, Stuttgart-Berlin 1924.
Niederdeutsche Balladen, Niederdeutsche Buchgilde, Kiel 1936.
Niederdeutschland, das unbekannte, Hrsg. Chr. Boeck u. Albr. Janssen, Niederdeutsche Buchgilde, Hamburg 1935.
Ostwald, Hans: Lieder aus dem Rinnstein, Leipzig-Berlin 1903/04.
Paquet, Alfons: Drei Balladen, München 1922.
Platen, August Graf von: Sämtl. Werke, Hrsg. M. Koch, Leipzig.
Reinacher, Eduard: Runolds Ahnen, Stuttgart 1923.
Rilke, Rainer Maria: Werke, Leipzig 1930.
Ruseler, Georg: Der Wunderbare, Niedersächsisch-Friesische Balladen, Bremen 1905.
Sammlung deutscher Balladen von Bürger bis Münchhausen. Halle, 1934.
Schaeffer, Albrecht: 2. Der goldene Wagen, Leipzig 1927.

3. Der göttliche Dulder, Leipzig 1927.
Schieber, Anna: Balladen u. Lieder, Heilbronn 1927.
Schiller, Friedrich: Werke, Hempels Klassiker-Ausgabe.
Schlegel, Friedr. v.: Sämtl. Werke, Wien 1846.
Schüler, Gustav: Balladen, Stuttgart-Berlin 1909.
Scholz, Wilh. von: 2. Balladen u. Königsmärchen, Werke I; München 1920.
Seidel, Ina: Gedichte, Berlin 1914.
Spiero, Heinrich: Deutsche Balladen, Berlin 1929.
Strachwitz, Moritz Graf von: Sämtl. Lieder u. Balladen, Hrsg. Hanns Mart. Elster, Berlin 1912.
Strauß und Torney, Lulu von: 1. Neue Balladen u. Lieder, 3. Aufl. Berlin 1917.
2. Reif steht die Saat, Jena 1919.
Strobl, Karl Hans: Holzschnitte, Leipzig 1924.
Thrasolt, Ernst: Die schöne, arme Magd, (Volksballaden) Leipzig 1922.
Uhland, Ludwig: 2. Alte hoch- u. niederdeutsche Volkslieder, Stuttgart u. Tübingen, 1845.
3. Gedichte, Kritische Ausg., besorgt v. Fr. Schmidt u. J. Hartmann, Stuttgart 1898.
Vries, Berend de: Schipp ahoi! Nddtsch. Buchgilde Hamburg 1932.
Westfäölsk Platt: Hrsg. H. Kleibauer, 2. Aufl. Dortmund.
Winkler, Josef: 1. Mitten im Weltkrieg, Leipzig 1915.
2. Irrgarten Gottes, Jena 1922.
3. Der Ruf des Rheins, Köln 1923.
4. Eiserne Welt, Köln 1923.
Zech, Paul: Das schwarze Revier, Berlin-Wilmersdorf 1913.

Poetik und Systematik.

Bathge, Walther: Das Mysteriose und das Numinose als ästhetische Gefühlstypen. Im besonderen Hinblick auf die Ballade. Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Bd. XXIV, 1930.
Benzmann, Hans: 2. Die soziale Ballade in Deutschland, Nördlingen 1912.
Bestian, Hans: Balladendichtung und Weltgefühl, Würzburg 1935.
Bianchi, Lorenzo: Von der Droste bis Liliencron, Beitrag zur deutschen Novelle und Ballade, Leipzig 1922.
Brandl, Alois: Geleitwort zu den „Ball. aus alter Zeit", übertragen v. Hedw. Lüdeke. Berlin 1922; auch in d. Festgabe für A. Brandl, „Forschungen u. Charakteristiken", Berlin-Leipzig 1936, S. 123 ff.
Bücher, Karl: „Arbeit und Rhythmus" Leipzig-Berlin 1909.
Chevalier, Ludwig: Zur Poetik der Ballade, im 10. Jahresbericht des K. K. Staats-Obergymnasiums in Prag-Neustadt, Bd. I u. II, 1891.
Dahn, Felix: Ueber den Bau der Ballade, Bausteine III, Berlin 1882.
Goerth, Ad.: Ueber die verschiedene Behandlung der Ballade; im Archiv für das Studium der neueren Sprachen, Hrsg. L. Herrig Bd. XLVI, 4. Heft 1870.
Goethe, J. W.: 2. Ueber die Ballade, Weimarer Ausg. Bd. 41, 1. Abtlg. S. 223/24.
Gundolf, (Gundelfinger) Friedrich: Goethe, Berlin 1920.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Aesthetik III, Hrsg. H. G. Hotho, Berlin 1843.
Heinze, Paul u. Rudolf Goette: Deutsche Poetik, Dresden 1890.
Herder, Johann Gottfried: 1. Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian u. d. Lieder alter Völker. Suphan, Bd. V, S. 189.
2. Von Aehnlichkeit der mittleren englischen und deutschen Dichtkunst. Suphan, Bd. IX, S. 522—535.

3. 14. Volksgesang, Suphan Bd. XXIV, S. 269.
4. Ballade — Romanze, Suphan Bd. XXIV, S. 249.
Heusler, Andreas: Deutsche Versgeschichte, Berlin-Leipzig 1925.
Holland, Wilh.: Zu Ludwig Uhlands Gedächtnisse, Mitteilungen aus seiner akademischen Lehrtätigkeit, Leipzig 1886.
Holzhausen, Paul: Die Ballade und Romanze von ihrem ersten Auftreten in der deutschen Kunstdichtung bis zu ihrer Ausbildung durch Bürger. Zeitschrift für deutsche Philologie XV, Halle 1883.
Kayser, Wolfg.: 1. Stilprobleme der Ballade, bei Gelegenheit von C. F. Meyers „Die Füße im Feuer". Zeitschrift für deutsche Bildung 1932.
2. Geschichte der deutschen Ballade, Berlin 1936.
Kämpchen, Paul Ludwig: Die numinose Ballade, Versuch einer Typologie der Ballade. Bonn 1930.
Lucae, Karl: Aus deutscher Sprache u. Literaturgeschichte. Marburg 1889.
Merker-Stammler: Deutsches Literaturlexikon.
Münchhausen, B. v.: 2. Meisterballaden, Stuttgart-Berlin 1929.
3. Fröhliche Woche mit Freunden, Berlin 1923.
4. Die Garbe, Berlin 1933.
5. Eine lustige Urkunde zum Schrifttum der Ballade, in „Die Literatur", Bd. XXX, 1928. S. 576 ff.
Obenauer, Karl Justus: Volkhafte und politische Dichtung. Leipzig 1936.
Petsch, Rob.: Wesen und Formen der Erzählkunst, Halle 1934.
Rockenbach, Martin: Von der Ballade der Gegenwart. Orplid, 1928/29, Heft 9/10.
Schaeffer, Albrecht: 1. Dichter und Dichtung, Leipzig 1923.
Schlegel, August Wilhelm von: Bürger 1800, Krit. Schriften, 1828 Teil II, S. 1 ff.
Schnellbach, Peter: Für die Ballade, Heidelberg 1931.
Scholz, Wilhelm von: 1. Ballade u. Drama, in „Gedanken zum Drama und andere Aufsätze über Bühne und Literatur", München-Leipzig 1905.
Schwinger-Nicolai: Innere Form und dichterische Phantasie. München 1935.
Uhland, 1. Schriften zur Geschichte der Sagen und Dichtung. Stuttgart 1865—1876.
Vischer, Friedrich Theodor: Aesthetik III, 2. Aufl. 1922.
Weber, Ernst: Die epische Dichtung. Berlin 1915.

Weltanschauung.

Arndt, Ernst Moritz: Die Ewigkeit des deutschen Volkes, ausgewählt von H. Kern, Jena 1934.
Chamberlain, Houston Steward: Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts, 2. Aufl. München 1900.
Darré, R. Walther: Das Bauerntum als Lebensquell der nordischen Rasse, München 1934.
Gunnarsson, Gunnar: Nordischer Schicksalsgedanke, München 1936.
Jahn, Friedrich Ludwig: Deutsches Volkstum, Reclam 1935.
Langbehn, Julius: Rembrandt als Erzieher, 49. Aufl. Leipzig 1909.
Naumann, Hans: 1. Germanischer Schicksalsglaube, Jena 1934.
2. Der germanische Mensch des frühen Mittelalters, in: Der deutsche Mensch, Jena 1935.
Olrik, Axel: Nordisches Geistesleben. Heidelberg 1908.
Otto, Rudolf: Das Heilige, Breslau 1921.

Lebenslauf.

Am 23. August 1903 wurde ich in Herne (Westfalen) geboren. Meine Eltern sind der Kaufmann Gottfried Hell und seine Ehefrau Emilie, geb. Issel. Ich bin arischer Abstammung und evangelischer Konfession. Da ich mich 1930 zum Studium entschloß, legte ich die Reifeprüfung ab am 11. März 1932 am Oberlyzeum zu Remscheid, wo wir seit 1917 wohnen. Von Ostern 1932 ab studierte ich drei Semester an der Hochschule zu Bonn, drei Semester an der Hochschule zu München und fünf Semester wieder an der Hochschule zu Bonn. Die mündliche Doktorprüfung fand statt am 30. Juni 1937.

Hildegard Hell.